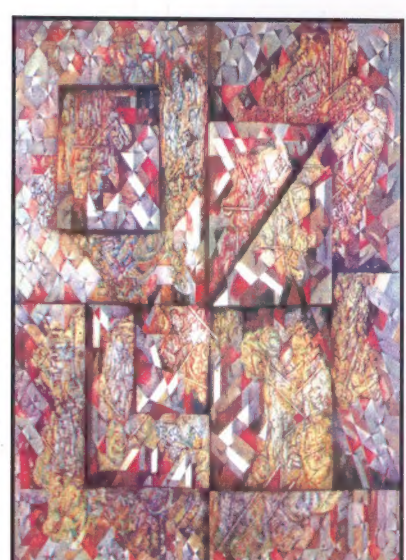
فكر وإبداع

إصدار علمي محكم



- أدوات الناقد الأدبى إلى تذوق الشعر وتحليله
- الإسكندرية شاعرة . دراسة فى الشعر السكندرى المعاصر
- فلسفة الفن عند الفيلسوفة الأمريكية سوزان لانجر
- خصائص المطر على ساحل مصر الشمالى دراسة فى الجغرافيا المناخية
- مستقبل اللغة العربية والعولمة
- تفاعلات ثقافة العولمة : أمثلة من رواية عربية

الجزء (١١)

سبتمبر ٢٠٠١



قواعـد النشـر بالإصدار

• يقبل إصدار فكر وإبـداع نشر المواد وفقا للاعتبارات التالية:

١ - أن تكون المواد المرسلة إلى الإصدار - مبتكرة ولم يسبق نشرها.

٢ - تخضع المواد للتحكيم النوعى المتخصص .

٣ - يخطر الإصدار الكتاب بقرار صلاحية المواد أو عدمها .

٤ - لا يقبل الإصدار المواد المنشورة أو المقدمة إلى جهات أخرى.

٥ - البحوث والدراسات التى يرى المحكمون تعديل مواضع فيها - ترد إلى أصحابها لتنفيذ ملاحظات المحكمين لكى تأخذ طريقها إلى النشر.

٦ - الإصدار غير ملزم بإعادة الأصول المرسلة إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر .

المواد المنشـورة بالإصدار تعبّر عن آراء أصحابها فقط

فكر وإبداع

إصدار متخصص
يعنى بنشر بحوث ودراسات علمية محكّمة
يصدر عن مركز الحضارة العربية

***

- مركز الحضارة العربية مؤسسة ثقافية مستقلة تتطلع إلى التعاون والتبادل الثقافى والعلمى مع مختلف المؤسسات الثقافية والعلمية ومراكز البحث والدراسات ، والتفاعل مع كل الرؤى والاجتهادات المختلفة.
- يسعى المركز إلى تشجيع إنتاج المفكرين والباحثين والكتاب المصريين والعرب ونشره وتوزيعه .
- يرحب المركز بأية اقتراحات أو مساهمات إيجابية تساعد على تحقيق أهدافه .
- الآراء الواردة بالإصدارات تعبر عن آراء كاتبيها ولا تعبر بالضرورة عن آراء أو اتجاهات يتبناها مركز الحضارة العربية.

رئيس المركز
على عبد الحميد

مدير المركز
محمود عبد الحميد

مركز الحضارة العربية
٤ شارع العلمين عمارات الأوقاف – ميدان الكيت كات
الجيزة ج . م . ع . تليفاكس ٣٤٤٨٣٦٨

الإخراج الفنى
الناردیزاينز

لوحة الغلاف
للفنان الكبير
عبد الرحمن النشار

فكر وإبداع

إصدار متخصص علمى جامعى محكّم

إشراف : د . حسن البندارى

المراسلات
جميع المراسلات توجه باسم المشرف على الإصدار د . حسن البندارى
مركز الحضارة العربية
٤ شارع العلمين ، عمارات الأوقاف ، جيزة
تليفاكس ٣٤٤٨٣٦٨
أو كلية البنات ، جامعة عين شمس
القاهرة ، مصر الجديدة ، روكسى ، شارع أسماء فهمى ،
ت ٥٨٥٤٦٣٣ تليفاكس ٥٨٥٦٦٢٣

مستشارو الجزء الحادى عشر

د . أحمد طاهر حسنين
د . أحمد كمال زكى
د . السعيد بدوى
د . جولى تساى [illegible]
د . (طبيب) السيد سالم
د . (طبيب) حسين أمين
د . حمدى السكوت
د . خوانغ دى جى [illegible]
د . زين نصار
د . سامية الساعاتى
د . سهير فضل الله
د. صفاء الأعسر
د. عبد الحكيم حسان
د . عبد الحميد مدكور
د . عبد الغفار هلال
د . على أبو المكارم
د . على عشرى
د . علياء شكرى
د . فاطمة موسى
د . فضيلة فتوح
د . محمد السعيد جمال الدين
د . محمد بلتاجى
د . محمد حسن عبد الله
د . محمد عبد المطلب
د . محمد على الكردى
د . محمود فهمى حجازى
د . نبيل راغب
د . نفيسة عليش

المحتويات		الصفحة
– افتتاحية العدد (الحادى عشر)	د . حسن البنداري	٥
المادة العربية :		٦
– أدوات الناقد الأدبي إلى تذوق الشعر وتحليله	د . أحمد طاهر حسنين	٧ - ٢٧
– الإسكندرية شاعرة : دراسة فى الشعر الإسكندرى المعاصر	د . السعيد الورقى	٢٨ - ٤٨
– فلسفة الفن عند سوزان لانجر	د . ماهر شفيق فريد	٤٩ - ٦٤
– خصائص المطر على ساحل مصر الشمالى دراسة فى الجغرافيا المناخية	د . إيملى محمد حمادة	٦٥ - ٨٩
– مستقبل اللغة العربية والعولمة	د . عاطف نصار	٩٠ - ٩٣
– تفاعلات ثقافة العولمة . أمثلة من رواية عربية	د . أحمد صدقى الدجانى	٩٤ - ١٠٦

المادة غير العربية : ١٠٧

中国和埃及的儿童文学比较 1 – 29

艾迈尼·穆罕默德·阿卜艾因 讲师

– مقارنة فى أدب الطفل بين الصين ومصر

د . أمانى محمد أبو العينين

阿汉句型及句子成分异同对比 31 – 47

妮菊特·瑙伊姆·易卜拉欣

– أنماط الجملة وعناصرها فى اللغة الصينية واللغة العربية . دراسة تقابلية

د . نيفين نعيم إبراهيم

Solidarity of women in Isabel Allende's ***The House of the Spirits*** 49 - 104

– التضامن النسائى فى قصة إيزابيل اللندى " بيت الأشباح "

د . جيهان الرجوشى

بسم الله الرحمن الرحيم

افتتاحية الجزء الحادى عشر
(سبتمبر ٢٠٠١)

د. حسن البندارى

بعون الله تعالى وتوفيقه يتواصل إصدار (فكر وإبداع) "بعقول " مؤمنة بشرف رسالته الحريصة على إعلاء القيم الأصيلة للبحث العلمى و"بقلوب" مفعمة بحب عميق لدوره الساعى - دائما - إلى الكشف عن ألوان الفكر الراقى الجديد بدراسات المتخصصين ، وإلى مساندة الباحثين المغمورين الجادين فى مسيرتهم العلمية ، "و بنفوس" ممتلئة بخير غير محدود قادر بإذن الله تعالى على تجاوز أصحاب "النوايا السيئة" ، و"المشاعر الشريرة المغرضة " الذين ينزعجون من أى عمل ناجح ، فيكيدون له ويدبرون ...

يحتوى هذا الجزء الحادى عشر على مواد باللغة العربية ، ومواد بغير العربية ، تهدف جميعا الى تقديم طائفة من " الحقائق " ، التى تتصل بعلاقة الإنسان ببيئته المحلية ، والبيئات العالمية .

أما المواد العربية فتنحصر فى ست دراسات ، الأولى : أدوات النَّاقد الأدبى إلى تذوق الشعر وتحليله، والثانية : الإسكندرية شاعرة ،والثالثة : فلسفة الفن عند الفيلسوفة الأمريكية سوزان لانجر ، والرابعة : خصائص المطر على ساحل مصر الشمالى (دراسة فى الجغرافيا المناخية)، والخامسة : مستقبل اللغة العربية والعولمة ، والسادسة : تفاعلات ثقافة العولمة (أمثلة من رواية عربية).

وأما المواد غير العربية فتشمل ثلاث دراسات ، الأولى باللغة الصينية وهى : "مقارنة فى أدب الطفل بين الصين ومصر "، والثانية باللغة الصينية وهى :" أنماط الجملة وعناصرها فى اللغة الصينية واللغة العربية.. دراسة تقابلية ، "والثالثة باللغة الإنجليزية وهى :"التضامن النسائى فى قصة الروائية إيزابيل اللندى (بيت الأشباح).

ان هذا الجزء من إصدار (فكر وإبداع) لدليل آخر على رسوخ عزائمنا ، وقوة إيماننا فى مواجهة تلك النوايا السيئة " والمشاعر الشريرة المغرضة " ، الصادرة عن قلة قليلة تكيد وتدبِّر، لاسيما أننا نملك التصميم والإصرار على تواصل هذا الإصدار واستمراره.

المادة العربية

* البحث
* المقال النقدى

أدوات الناقد الأدبى إلى تذوق الشعر وتحليله

د/ أحمد طاهر حسنين *

باسم حرية الفكر وما يتلوها من حرية القول ، أعطى الكثيرون أنفسهم حق ممارسة النقد : نقد أى شيء أو نقد أى شخص .ولعل مرد ذلك إلى حركة العقل الدائبة والتى لا تكل ولاتفتر عن التدفق والإبحار بقدرات فائقة هنا وهناك . وهذه إحدى الظواهر الصحية التى تحظى بها الكائنات البشرية وتمارسها حين ترغب وبطريقة لا تتخلف .

* أستاذ النقد الأدبى والبلاغة بقسم اللغة العربية وآدابها - كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية جامعة الإمارات العربية المتحدة.

أما غير الصحي ، فهو أن يتصدى من لا يعرف لما لا يعرف ، وهنا تكون المؤاخذة وتطول الوقفة ، ذلك لأن " في غياب مقياس نقدي علمي صحيح يقاس به الإبداع ، ويميز السمين من الغث ، ستبقى " الرقابة " لها اليد الطولى ، ويبقى الإبداع غير الحقيقي هو الطافي على السطح يكتسب الكثير باستخدام أصحاب المؤهلات الضعيفة ، وتتخذه الرقابة غطاء لقهر الإبداع الحقيقي "[1]

إن التعامل في حقل الأدب بشكل عام ، إنما هو تعامل مع الكلمة في أرحب ساحاقا ، حيث يجد المستخدم نفسه مصونا بدوائر الخيال والمبالغة والتخييل وما إلى ذلك ، مما يجعله دائماً في مأمن، بل إنه حين يتعذر الأمر على الفهم ، يسهل التدليل بأن " المعنى في بطن الشاعر" وكأن هذه مطرقة القاضي على منضدة القضاء يحسم بها المهمات ليحد الجلبة والضوضاء ، كي يخيم - تبعاً لذلك - صمت مهيب على المكان.

ولسنا ندعي في هذا السياق أن ذلك هو الأسلوب الأمثل حين نتعامل مع الشعر من منظور نقدي متخصص ، يكون هدفه في حقيقة الأمر : الكشف عن تجربة الشاعر ، وتحليل عمله الأدبي ، وفق معايير واضحة ودقيقة : ملائمة ومتخصصة .

وفي إطار ذلك ، تكمن أهمية هذه المحاولة، في بلورة " أدوات الناقد الأدبي إلى تذوق الشعر وتحليله " ، وهي الأدوات التي تعطي الناقد أهمية خاصة ، بحيث لا يترك الأمر فوضى على النحو الذي أومأ إليه الآمدي بأن " العلم بالشعر قد خصّ بأن يدعيه كل أحد ، وأن يتعاطاه من ليس من أهله "[2]

وأدوات الناقد هي وسائله التي يستعين بها: أولا، ليوضح من خلالها استجابته واستمتاعه بالشعر ، وثانيا، ليتمكن من نقل مفاهيمه واستجابته تلك ، إلى الآخرين بطريقة معبرة ، ومبررة

ومقنعة .

ويستطيع الباحث في مجال النقد الأدبي ، أن يجد مباحث ودراسات.وآراء وتصورات ونظرات بل نظريات ، وعليه أن يكون أمينا معها : لا يرفض شيئاً منها لمجرد الرفض ، كمالا يقبل لمجرد القبول ، بل ينبغي أن تكون ثمة مبررات يستند إليها فقط في بناء مقدماته ، بل وكذلك في استخلاص نتائجه .

يتم عرض الموضوع من خلال ثلاثة محاور رئيسية هي :

ا) سياقات تاريخية ونصوص تراثية تبلور أدوات الناقد الأدبي ، كما تراءت لعلمائنا الأقدمين .

ب) أدوات نقدية تم توظيفها في نقد تجلوب شعرية ، الهدف من إيرادها هنا هو الكشف

١- د/ محمود الربيعي: حرية الإبداع وحرية النقد ، مقال منشور بمجلة إبداع ،ص٣٧ويتأكد ذلك في ضوء ما أشار إليه بالتفصيل د/ حسن البنداري. تحت عنوان. الناقد المتخصص وتوثيق الشعر ، انظر كتابه طاقات الشعر في التراث النقدي ، ٥٠-٥٥

٢- كتاب الموازنة بين الطائيين،جزء١، ص٤

عما إذا كان الجانب التطبيقي يحظى بنوع من "المواتاة" أو الاستجابة لما هو نظرى (وفق ما ورد في السياقات التاريخية والنصوص التراثية المشار إليها فى (أ))

ج) نتائج هذه الدراسة ، مشفوعة بتوصية ترتب على نقاد الأدب والمهتمين به عددا من المهام فى مجال اكتساب الأدوات النقدية اللازمة.

أ - سياقات تاريخية ونصوص تراثية تبلور أدوات الناقد الأدبى

بتطوافة مع النقد الأدبى القديم فى مجال الشعر خاصة ، نستطيع أن نرى نماذج أو فصائل متنوعة من النقاد ، لكل منهم أدواته الخاصة .

فى العصر الجاهلى ، يحضرنا جميعا مثال " الشاعر الناقد " : النابغة على سبيل المثال، والذى نجده يخطّئ حسان بن ثابت ، أو يشجع الخنساء أو ما إلى ذلك ، معتمدا على إصدار حكم كلى صادر عن خبرة ومعايشة للشعر فى زمنه . وكان هذا الحكم فى أغلب الأحوال مقبولا يحترمه الجميع ، سواء كان له تبرير أو لم يكن ، نظرا لأن الثقة بالناقد كانت كبيرة ، ولا أدل على ذلك من أن الشعراء أنفسهم هم الذى كانوا يذهبون إلى النقاد ليستمعوا إلى آرائهم . يرى بعض الباحثين أن النقد واكب الشعر منذ العصر الجاهلى ، وما تنقيح الشاعر شعره إلا نوعا من النقد الذاتى .. [3]

كان حكم الشاعر الناقد سرعان ما يشكل صورة ذهنية جماعية ، قد نجد صداها فى الذاكرة العربية عن بعض القصائد التى أطلق عليها : معلقة ، يتيمه، سمط ، وكذلك عن بعض الألقاب التى أطلقوها على شعراء معدودين، مثل : المهلهل ، المرقش، وما إلى ذلك. [4]

هذا إلى أن بعض العرب قد وصفوا نوعيات من الأشعار بأنها "وشى" أو"برود" أو"حلى" ولاشك أن لكل مصطلح من هذه المصطلحات دلالته التى كانت مقررة ومتواضعا عليها ، على الأقل لدى أصحاب الذوق المتخصص. [5]

وناهيك عن أمور عللوا لضعفها مثل استخدام صيغ صرفية غير دقيقة كما فعل حسان مع طرفة أو النابغة مع حسان ، أو مؤاخذة الشاعر للإقواء كما تم مع النابغة وبشر بن أبى خازم.[6]

فى صدر الإسلام ، ظهر نموذج " الناقد المسلم " والذى تنبثق نظرته إلى الأدب من منظور العقيدة الإسلامية ، وما تعتمد عليه بالأساس من صدق المسلم فى إيمانه ، وصدقه مع إخوانه،إلى جانب اعتماد العواطف النبيلة ونبذ ما عداها ، ومن هنا أصبحت الفضائل الإسلامية من تقوى وعفة وخلق هى بعض الأدوات التى يرتكن إليها كأدوات عند تحليل الشعر

ولعل ذلك هو السبب الكامن فى استحسان

---

٣ – د / طاهر درويش : في النقد الأدبي عند العرب ص٥٦ وما بعدها..

٤ – المرزباني : الموشح، ص١٦،١٧

٥ – الجاحظ: البيان جزء ٢ص٩،د/أحمد مطلوب: مناهج بلاغية ١٩–٢٨ وكذلك د/ حفني شرف : النقد الأدبي عند العرب ، ص٢٣٣.

٦ – ابن قتيبه : الشعر والشعراء ص ٢٢٣

الرسول- صلى الله عليه وسلم بيت لبيد :

ألا كل شيء ما خلا الله باطل

وكل نعيم لا محالة زائل

وجاء تعليقه عليه السلام بقوله " إن هذه أصدق كلمات يقولها شاعر ".[٧]

ولقد أرست هذه الممارسة مبدأ الصدق الواقعي وليس الصدق الفني : أداة يتم الاعتماد عليها في النظرة إلى الشعر ، وهذا هو عمر بن خطاب- رضي الله عنه- يمدح زهيراً بأنه " كان لا يعاظل في المدح ، ولا يمدح الرجل إلا بما هو فيه "[٨] أو " أنه كان لا يمدح الرجل إلا بما يكون للرجال".[٩]

وعلينا مع ذلك أن ندرك أن هذا التيار الديني أو الخلقي في تقويم الشعر كان وجها واحدا للتذوق الأدبي الذي تطور في العصر الأموي ، حيث برز على الصعيد الآخر تيار : تقويم الشعر على أساس فني خالص ، وقد ورد أن ابن عباس - رضي الله عنه - كان يغرم بشعر الحب الذي كان يقوله عمر بن أبي ربيعة.[١٠]

وبرغم وجود أنصار لهذا التيار ، ظلت الغلبة للتيار الديني وإن كان قد اتخذ أشكالا أكثر تنوعا، لعل أهمها الاهتمام بالشعر الذي يسوق الإنسان فكر ومنطقا على حد سواء ، وينمي فيه روح الاعتزاز بالأنفة العربية، والمروءة والشجاعة، بل ويوجه إلى محاسن الأخلاق وتبرز هنا أسماء كثيرة : من الخلفاء : معاوية وعبد الملك بن مروان ، ومن الولاة: الحجاج بن يوسف الثقفي ، ومن الخاصة : علماء وفقهاء وأهل رأى كسعيد بن المسيب وعبد الله بن أبي عتيق ، إلى جانب بعض النساء كسكينة بنت الحسين، وعقيلة بنت عقيل بن أبي طالب. وعلى أيدى كل هؤلاء أصبح كذلك "شكل" الشعر وليس فقط"مضمونه" أساساً يعتمد عليه في التحليل والنقد .[١١]

ولكي أعطف المسألة أكثر إلى ما نحن فيه من استعراض بقية نماذج النقاد إلى جانب الشاعر الناقد ، والناقد المسلم ، فإننا نجد في العصر الأموي : النحوى الناقد، والذى يمثله خير تمثيل:

عبد الله بن أبي إسحاق الحضرمي والذى استمع مرة إلى الفرزدق في قوله :

وعض زمان يا ابن مروان لم يدع

من المال إلا مسحتا أو مجلف

فيقول له معترضاً:

علام رفعت مجلف (أو مجرف) فيرد الفرزدق بما كان يرى أنه واجب في هذه الحالة ولكنه رد لم يراع اللياقة الأدبية بحال، إذ قال " على

٧ - البيت وارد في ديوان لبيد ، ص٢٥٦،والإشارة مقتبسة عن :د/بدوي طبانة : دراسات في نقد الأدب العربي . ص٧٦

٨ - ابن سلام : طبقات ، ص ٥٢، والجاحظ: البيان جزء ١ص ٢٢٩

٩ - المرزوقي: شرح ديوان الحماسة ،ص ٩

١٠- الأصفهاني : الأغاني،جزء ١، ص٨١

١١- لمزيد من التفصيل، انظر:د/عيسي علي العاكوب: التفكير النقدي عند العرب ، صفحات ٦٣-١٠٦ ويرى الدكتور جابر عصفور، خطورة مقولة الصدق نقديا لأنها تصرفنا عن الشعر إلى الشاعر ، انظر كتابه . مفهوم الشعر،ص١٠٩

ما يسوؤك ويسوؤك " ثم يردف:"علينا (كشعراء) أن نقول ،وعليكم (كنقاد) أن تتأولوا " أي أن تحاولوا فهمنا بطريقة تجعلكم تصوبون ما تسمعون دون القدح فيه أو فينا.[12]

ومن الاعتراض والرد : اعتراض الناقد النحوي ، والشاعر، نستطيع أن نتلمس معيارا جديدا من معايير أدوات الناقد ، قد يبدو للوهلة الأولى أنه قواعد النحو ، ولكنا نرى أيضا أنه التقاليد الشعرية الحادثة ، والتي كانت تؤخذ وتصنع إن جاز التعبير - لتمثل بالفعل أداة جديدة تضاف إلى أدوات الناقد .

.ومنذ العصر العباسي ، يتكاثر النقاد ، ونستطيع أن نميز منهم مثلا :

الراوية الناقد : خلف الأحمر والذي ذهب إليه رجل ربما كان شاعرا أو متذوقا للشعر أو راغبا في تحرير هذه المسألة : سأله:" إذا سمعت أنا بالشعر أستحسنه ، فما أبالي ما قلت أنت فيه وأصحابك " أي لايهمني. فيناقشه"خلف" محاولا إقناعه بمرادة (عكس موقف الفرزدق تماما) :

" إذا أخذت درهما (يقصد رديئا أو مزيفا) فقال لك الصراف أو الصيرفي . إنه رديء ، فما ينفعك استحسانك إياه"؟[13]

وفي رد "خلف" هذا ، يكمن أمر في غاية الأهمية ، هو تحديد دور الناقد وأهمية هذا الدور، وفي ذلك إرساء لمبدأ الناقد المتخصص، وإرهاصة بفهم جديد ستراه عما قليل في هذه الدراسة أمرا سيلتف حوله كثيرون .

ولا نغفل هنا عن نموذج آخر ، هو "اللغوي الناقد" ، وهذا هو الأصمعي في كتابه الوجيز والدال، " فحولة الشعراء ".[14] والذي راح فيه يطلق أحكاما كلية على أن شاعرا ما ، فحل ، وشاعرا آخر غير فحل .. وتعني الفحولة الأدبية في نظر الأصمعي إما غلبة الشعر على صاحبه حتى إنه لا يكاد يعرف بغيره ، أو قد تعني القوة والجزالة عند شاعر ما ، مقابل السهولة واللين عند آخر . وفي العصر العباسي أيضاً ، يتم بزوغ نجم " الناقد المتخصص" ممثلا في : ابن سلام الجمحي ت ٢٣١هـ صاحب كتاب طبقات فحول الشعراء ، كما نجد جمهرة من النقاد نستطيع أن نصُنفهم جميعاً ضمن نموذج الناقد المتخصص، ولكنهم ليسوا شاكلة واحدة، إذ كان منهم " نظريون" إلى جانب آخرين يمكن أن يطلق عليهم " تطبيقيون" : النظريون، وضعوا نظرات وآراء وأفكارا وتصورات حول ما كانوا يعتقدون أنه مناسب في مجال تحليل الشعر العربيّ ونقده وتذوقه : إن قبولا أو رفضا على حد سواء.

وهؤلاء كانوا علماء بلاغة أو نقد أو الاثنين معا، إلى جانب علماء تفسير وإعجاز القرآن الكريم وهم أبو عبيدة معمر بن المثنى ت٢٠٩هـ في كتاب :"مجاز القرآن"، بشر بن المعتمر ت٢١٠هـ في صحيفته الشهيرة والتي أوردها الجاحظ في البيان ، الجاحظ

١٢- ابن سلام: طبقات، ص٢١ وهامشها.

١٣- السابق،ص٧

١٤- نشرة حققها الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي وطه الزين ، المطبعة المنيرية ، القاهرة ١٩٥٣.

ت٢٥٥هـ في كتابه : " البيان والتبيين" ، و"الحيوان " ، ابن قتيبة ت ٢٧٦هـ في كتابه "الشعر والشعراء " ، المبرد ت ٢٨٥/٢٨٦هـ في كتابه " الكامل في اللغة و الأدب " ثعلب ت ٢٩١هـ في كتابه " قواعد الشعر "، ابن المعتز ت ٢٩٦هـ في " البديع " ، ابن طبا طبا ت٣٢٢هـ في " عيار الشعر " ،قدامة بن جعفر ت ٣٣٧هـ في " نقد الشعر " ، الشريف الرضي ت ٣٥٩هـ في " تلخيص البيان في مجازات القرآن " الرماني ت ٣٨٦هـ في " النكت في إعجاز القرآن " ، الخطابي ت ٣٨٨هـ في " رسالة في إعجاز القرآن " ، أبو هلال العسكري ت ٣٩٥هـ ، في :" كتاب الصناعتين"، الباقلاني ت ٤٠٣هـ في " إعجاز القرآن " ، القاضي عبد الجبار ت ٤١٥هـ في "المغني في أبواب التوحيد والعدل " الجزء السادس عشر عن إعجاز القرآن " ، المرزوقي ت ٤٢١هـ في " مقدمته لكتاب "شرح ديوان الحماسة لأبي تمام " ، ابن شهيد ت ٤٢٦هـ في "حانوت عطار" و"رسالة التوابع والزوابع" ،ابن رشيق القيرواني ت ٤٦٣هـ في " العمدة في صناعة الشعر ونقده"،

.ابن سنان الخفاجي ت ٤٦٦هـ في "سر الفصاحة " ، عبد القاهر الجرجاني ت ٤٧١هـ في أسرار البلاغة " ، و"دلائل الأعجاز"، الزمخشري ت ٥٣٨هـ في تفسيره: "الكشاف"، الفخر الرازي ت ٥٤٤هـ في " نهاية الإيجاز ودراية الإعجاز"، السكاكي ت ٦٢٦هـ في "مفتاح العلوم" الجزء الثالث ، ابن الأثير ت ٦٣٧هـ في "المثل السائر" ،الزملكاني ت ٦٥١هـ في "التبيان في علم البيان"، ابن أبي الإصبع المعري ت ٦٥٤هـ في "بديع القرآن " و"تحرير التحبير" ، أبو البقاء الرندى ت ٦٨٥هـ في "الوافي في نظم القوافي" ، بدر الدين محمد بن جمال الدين بن مالك الطائي ت ٦٨٦هـ في "المصباح في علوم المعاني والبيان والبديع" (تلخيص القسم الثالث من المفتاح) ، يحيى بن حمزة اليمني ت ٧٠٥هـ ، " الطراز المتضمن لأسرار البلاغة" و"علوم حقائق الإعجاز" (في ٣ أجزاء) ، حازم القرطاجني ٧٢٨هـ في : "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"،الخطيب القزويني ت ٧٣٩هـ في "تلخيص المفتاح" و"الإيضاح"، محمد بن عمرو التنوخي ت ٧٤٩هـ في " الأقصى القريب في علم البيان" ،ابن قيم الجوزية ت ٧٥١هـ في"الفوائد المشوق إلى علوم القرآن وعلوم البيان"، بهاء الدين السبكي ت ٧٧٣هـ في"عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح" التفتازاني ت ٧٩١ هـ في "المطول" و"المختصر"، السيوطي ت ٩١١هـ في "الجمان" وهي أرجوزة تختصر متن التلخيص للقزويني، "عقود الجمان" وهو شرح على الأرجوزة، الإسفراييني ، عصام الدين إبراهيم بن محمد بن عربشاه ت حوالي منتصف القرن العاشر الهجري : "الأطول" في شرح التلخيص

لا ينبغي أن نغفل جهود واحد من هؤلاء النظريين ونحن نتحدث عن أدوات الناقد ، لأن دراساتهم ومباحثهم هي بمثابة الزاد والوقود لإذكاء هذه الأدوات ، والتي قد تبلورها حدود

وأبعاد نظريتين أساسيتين هما: نظرية الإكتمال اللغوي ، ونظرية الجمال البلاغي.[15]

أما التطبيقيون ، فقد ركزوا دراساتهم حول شعر شاعر أو شاعرين، ومن هؤلاء : الآمدى ت ٣٧٠هـ في " الموازنة بين أبي تمام والبحتري "، القاضي الجرجاني ت ٣٩٢هـ في " الوساطة بين المتنبي وخصومه" وحول المتنبي، كتب كل من العميدي " الإبانة عن سرقات المتنبي"، الحاتمي" الرسالة الموضحة"، كما كتب أبو العلاء المعري " عبث الوليد" عن شعر البحتري خاصة.

ونعود إلى الناقد المتخصص ابن سلام الجمحي ت ٢٣١هـ لنرى كيف أرسى " أدوات الناقد" على منهجية سليمة إنه يقول :

"وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات ، منها ما تثقفه العين ، ومنها ماتثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان ". والطريق إلى هذه الصناعة كما يراها ابن سلام : "كثرة الممارسة للشعر ، ومعايشته، ومخالطة النصوص".[16]

وهذا بالطبع يعين على وضع كل نص في مكانه الصحيح من مراتب الجودة والإبداع ، وفق أسس موضوعية ينميها الناقد لدى نفسه من خلال كثرة مدارسة الشعر وقراءته والتوفر عليه.

جانب مهم جدا بل وأساس من أدوات الناقد ، هو مخالطة الأدب وكثرة مدارسته ، وهو الأمر الذى يلح عليه ويوضحه نص آخر لابن سلام :

"إن كثرة المدارسة للشيء تعين على العلم به، وكذلك الشعر يعرفه أهل العلم به ، ليصبح بصيرا بالتمييز بين الجيد والأجود ، والقوى والضعيف ، مثله

في ذلك مثل أصحاب الصناعات الأخرى الذين يخالطون موضوع صناعتهم ، حتى يصبحوا اهلا للحكم ، ويصبح قولهم حجة فيما يحكمون به".[17]

ويصادق ابن طباطبا ت ٣٢٢هـ على ما قاله ابن سلام ، لكن من زاوية جديدة يقول:"عيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب، فما قبله واصطفاه فهو واف، ومامجه ونفاه فهو ناقص، وهكذا الأمر في كافة الحواس : العين تألف المرأى الحسن، وتقذى بالقبيح ،الأنف يقبل الشم الطيب، ويتأذى بالكريه، والفهم بالمثل يأنس من الكلام بما هو عدل وصواب وجائز ومألوف، ويستوحش الجائر والخطأ والباطل والمنكر والمحال ." [18]

ويظل الإلحاح على الشق الأول من ادوات

١٥- تم النشر النظريتين للباحث: الأولي بالعنوان نفسه،دار هجر للطباعة، القاهرة ١٩٨٧، والثانية تحت عنوان جديد هو الأسلوبية العربية،مكتبة الأنجلو المصرية، سنة ٢٠٠٠م وتشمل النظرية الأولي الأبعاد والمباحث الصوتية والصرفية والمعجمية والدلالية والنحوية كعلم إعراب وعلم معان علي حد سواء ، علي حين تشمل النظرية الثانية الجمال البلاغي ممثلا في التشكيلات الأسلوبية التي تتوجاها نظرية النظم، إلي جانب مباحث بلاغية ونقدية يبلورها التطبيق والنماذج المتعددة بهدف اكتساب مهارات التحليل النقدي.

١٦- ابن سلام ، طبقات فحول الشعراء،جزء ١،ص٥،٩علي التوالي.

١٧- السابق ،ص١٣

١٨- ابن طبا طبا : عيار الشعر ، ص ١٤.

الناقد ، وهو المدارسة والمخالطة للنصوص أسيا يؤكده الآمدى ت ٣٧٠هـ أيضاً ، حيث يقول:

"إن العلم من أى نوع كان ، لا يدركه طالبه إلا بالانقطاع إليه ، و الإكباب عليه ، والجد فيه ، بل والحرص على معرفة أسراره وغوامضه"

وفى نص آخر ، يشير الآمدى إلى حقيقة جديدة يربطها بنصه الأول ، فيقول :

"من الجيد والردئ ، ما تعرف علله وأسبابه، ومنها مالايمكن له ذلك ، وإنما يعرف بالدربة والتجربة وطول الملابسة . يعرف ذلك أهل العلم بالشعر : البصيرون به ، المخالطون."[19]

وعلينا أن نلاحظ كذلك ، أنه تكثر لدى الآمدى عبارات مثل : تقدير أهل الخبرة .. أهل الدربة الطويلة .. أهل العلم بصناعة الشعر.

وأعتقد أن ما يشير إليه الآمدى ومن قبله، إنما يؤكد على فكرة مخالطة الأدب ومعايشته ومداومة قراءته. وهو الأساس الذى يشير إليه القاضى الجرجانى ت ٣٩٢هـ أيضاً حيث يقول:

" المدار على الذوق المصقول بالتهذيب وإدمان الرياضة .. وكذلك التدرب على ما فى النص الشعرى من مواطن الجودة أو التأثير ."[20]

وبالمثل فعل عبد القاهر الجرجانى ت ٤٧١هـ حين أشار عرضا وهو يتحدث عن جمال التشبيه والاستعارة :

" وهذا موضع فى غاية اللطف لايبين إلا إذا كان المتصفح للكلام حساسا يعرف وحى طبع الشعر ، وخفى حركته التى هى كالهمس ، وكمسرى النفس فى النفس" [21]

ويبدو أن كل هؤلاء العلماء قد رأوا فى المداومة على قراءة الشعر والانكباب عليه ربما لدرجة الإدمان كما جاء فى بعض تعبيراتهم. رأوا وسيلة تساعد الفطرة وتصقل الموهبة وتصل بالخبرة إلأى حد الدربة والمرانة ، وكلها أمور رأوها مهمة لمن يتصدى إلى نقد الشعر .

ولعل ما أسموه بالموهبة هنا هو نوع من المهارة التى يمكن اكتسابها بالتدريب والتعلم ، ومعنى ذلك أنهم يجعلون استخدام حق النقد أمرا مكفولا لمن يرغب ، شريطة التأهل والتدريب وأكتساب الخبرة من خلال القراءة والاطلاع ، بل الانكباب والمعايشة الحقة.

يضاف إلى ذلك ، شق آخر فى أدوات الناقد الأدبى ، هو الثقافة.

وقبل أن نوضح نوعية هذه الثقافة وأبعادها ، يلح علينا سؤال مفاده :

هل دراسة قواعد العلوم: كمباحث البلاغة العربية القديمة أو مقولات النقد العربى القديم تعين على إيجاد أو نقول تخريج ناقد ؟

علينا هنا أن نفرق بين مستويين مما نحن فيه : التحليل ، والتذوق ، ويكاد يجمع النقاد قديما- ولعل المحدثين يتفقون معهم فى ذلك- على أن دراسة قواعد العلوم قد تنمى فقط الخبرة بالمباحث، وهى التى يمكن استخدامها أدوات

١٩- الموازنة،جزء ١،ص١٤-١٧ على التوالى.
٢٠- الوساطة، ص ٣١٠
٢١- أسرار البلاغة، ص ٢٦٦

للتحليل . أما التذوق ، فيحتاج إلى جانب مثل هذه الدراسة، إلى معايشة طويلة للأدب الشعرى بل والنثري، والفطنة إلى دقائقه وأسراره. وهذا- كما رأينا - ما عبر عنه النقاد فى القدم بالطبع الموهوب، وبجودة القريحة، وبالذكاء ، والتي تنتج جميعها أو بعضها من خلال معايشة الأدب ومدارسته.الشق الآخر من أدوات الناقد هو الثقافة .

.وثقافة الناقد كما رآها الجاحظ ت ٢٥٥هـ، تتضح من قوله:

"طلبت علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يحسن إلا غريبه، فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يحسن إلا إعرابه فعطفت على أبي عبيدة فوجدته لا ينقل إلا ما يتصل بالأخبار ويتعلق بالأيام والأنساب، فلم أظفر بما أردت إلا عند علماء الكتاب"[٢٢]

سومعنى ذلك أن الكتاب على عصر الجاحظ كانوا فى رأيه هم أهل البصر بالشعر، وأحق الناس بتقديره وأقدرهم على تذوقه.

وعلى الجانب المقابل ، فإن ثقافة واحدة مما وجده الجاحظ لدى من أشار إليهم ، لم تكن كافية ولا شافية فى مجال نقد الشعر أو على الأقل الخبرة به والتي يسميها البصر بالشعر .

قصد الجاحظ إذا إلى ثقافة شاملة وموسوعية كتلك التي حظى بها أدباء الكتاب فى عصره .

وقد يتشوق المرء إلى معرفة أى نوع من الثقافة المستملحة فى نظر الجاحظ كانت مرغوبة أو مستهدفة .

أبو حيان التوحيدى قد يكفينا مؤنة البحث وعناء الانتظار ، إذ وجدنا له نصاً تمكن الاستضاءة به على الأقل لمعرفة حصيلة ثقافة الكتاب التي كانت مطمح الجاحظ : يقول أبو حيان :

" فمن أوائل تلك العناية جمع بدء الكلام ، ثم الصبر على دراسة محاسنه، ثم الرياضة بتأليف ما شاكله كثيرا أو وقع قريبا إليه ، وتنزيل ذلك على شرح الحال : ألا يقتصر على معرفة التأليف دون معرفة حسن التأليف ، ثم لا يقف مع اللفظ وإن كان نازعا شيقا حتى يفلى المعنى فليا، ويتصفح المغزى تصفحا، ويقضى من حقه ما يلزم فى حكم العقل ، ليبرأ من عارض سقم، ويسلم من ظاهر استحالة ، ويعمد حقيقته أولا، ثم يؤسسه ثانيا ، ليترقرق عليه ماء الصدق، ويبدو منه لألاء الحقيقة" [٢٣]

وقد نندهش لإعجاب الجاحظ لمثل هذه الإجراءات من قبل الكتاب ،وذلك فى ضوء ما أشار إليه ابن طباطبا لاحقا من أن مثل ذلك كان يدور أيضاً فى دوائر الشعراء وأهل صنعة الشعر . وهذاما يجعل البحث عن خصوصية الكتاب جدلية قائمة وبحاجة إلى حسم على نحو أو آخر.

لعل الثقافة المستهدفة تدور فى نطاق "أدبية الأدب" أى الدراسة أو التركيز على عناصر ترتبط بطبيعة الأدب ، وبالتالى فقد كان على الناقد أن يكشف عن جمال الأدب من خلال عناصر ملائمة لهذا الأدب ، والتي تمثلت فى :

٢٢- البيان جزء ٤،ص٢٤

٢٣-أبو حيان التوحيدي : البصائر والذخائر،جزء٣ص٧وما بعدها

اللغة ، الفكر ، الصور، الخيال، الوزن العروضي.

يشير ابن طباطبا في هذا المجال إلى التوسع في علم اللغة، البراعة في فهم الأعراب ،والراوية لفنون الأدب، المعرفة بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم، والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر ، والتصرف في معانيه في كل فن قالته العرب فيه"[٢٤]

كما كان الناقد العربي كذلك أن يستعين بأمور أخرى تسعفه على أداء مهمته، ومنها: الغريب، اللهجات، أسماء الشجر والنبات ، ومواضع المياه وما شاكل ذلك.

والذى يؤكد من ضرورة هذه العناصر المضافة ، نظرة إلى معلقة أمرئ القيس على سبيل المثال ، نجد فيها أسماء أماكن ، رياح ، حيوانات ، نباتات ، طيور ، طعوم، روائح ، أنواع ثياب ، أنواء وأمطار وسيول. ولا يمكن فهم هذه الأمور حق الفهم إلا بمرجعية لغوية وتاريخية وإجتماعية ونفسية وربما ثقافية عامة.

بل أكثر من ذلك ، تتسع دائرة هذه الثقافة المستهدفة للناقد العربي على يد ابن الأثير ت ٦٣٧هـ إذ يشير إلى " أهمية المعرفة بعلم العربية ، علم اللغة، أمثال العرب وأيامهم ووقائعهم ، وما كتبه البلاغيون في هذه الصناعة، وحفظ القرآن الكريم ، والحديث النبوى ، وعلم العروض"[٢٥]

باختصار شديد ، الثقافة المستهدفة للناقد هي الثقافة الشاملة والمتكاملة. ونظرة إلى كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني ، تجعلنا ندرك أن المؤلف حين كان يورد نصاً أدبيا، فإنه كان يتناوله من كافة جوانبه : الإعراب ، الغريب، اللغة، الجو العام ، البحر العروضي، الوزن أو اللحن،وما شاكل ذلك. وإنه كان يدرسه ويعرضه على نحو شامل ومتكامل ، مما يجعلنا نؤكد على هامش هذه المناقشة بأن "المنهج التكاملي" الذى تنادى به التربية الحديثة الآن ويجد طريقة إلى مناهجنا التعليمية ليس كما يظن خطأ واردا من الغرب ، ولكنه على العكس من ذلك تماما:إنه عربي لحماودما ، موجود وموصل على نحو تطبيقي لدى أبي الفرج في كتابه"الأغاني" بعض النقاد المحدثين وبخاصة في الغرب ، وينقل البعض عنهم في بلداننا، يوسعون دائرة ثقافة الناقد ، بحيث تشمل :

دراسات علمية في الطبيعة ، الكيمياء ، قوانين الحركة ، قوانين الكون، الرياضة التطبيقية، الرياضة البحتة، الهندسة الآلية، علم الفلك ، علم النبات ، علم الحيوان ، علم التشريح ، إلى جانب علم الأحياء ، والدراسات الإنسانية أو علوم الإنسان بمفهومها الحديث.[٢٦]

إنهم يعتقدون أن هذه العلوم إنما تعين على فهم للأدب وتحليله بطريقة أفضل ،بل ويعتقدون كذلك أنها أدوات أساسية للناقد الأدبي .

وبرغم أهمية هذه العلوم ، فإن من خلال

٢٤-عيار الشعر ،ص٤

٢٥- د/ شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ ،ص٣٢٤،٣٢٥.

٢٦- د/ محمد النويهي: ثقافة الناقد الأدبي،٧

قراءاتي المتواضعة للدراسات والبحوث النقدية التطبيقية: القديم منها والحديث، لا أكاد أجد صدى له أهمية من هذه العلوم في أي دراسة نقدية عربية .ملامح مثل هذه العلوم والمجالات قد نجدها على سبيل المثال في بعض مقالات النقاد الإنجليز، والتي تنشر من حين إلى آخر في عدد من المجالات مثل Sunday Observer أو Sunday Times أو New Statesman ومن الواضح أنهم حين يربطون مقولات من هذه العلوم المتنوعة والأدب، فإن ذلك دون شك إنما يعمق من أدبية الأدب على نحو أوضح ، كما يبين علاقته بالحياة الإنسانية بشكل عام ، ولعل السبب في ذلك أنهم يؤمنون بأن رسالة الناقد هي ربط الأدب بالحياة الإنسانية.

لقد أكد الدكتور محمد النويهي على أنه لا يمكن مثلا فهم الشعر الجاهلي فهما صحيحا دون إلمام حسن ، بعلم الحيوان وعلم الفلك. ويضرب مثلا لذلك بيت امرئ القيس :

إذا ما الثريا في السماء تعرضت
تعرض أثناء الوشاح المفصل

حيث يعين علم الفلك هنا على معرفة نجوم الثريا : اين تظهر ومتى تظهر ، كيف تنظم فيما بينها، بل كيف تكون هيئتها قبل أن تصل إلى السمت أو التعرض وسط السماء.. ولابد لإكمال هذا الفهم من معرفة هيئة الوشاح وكيف كانت المرأة في الجاهلية تلبسه وتثبته على نحو خاص. ويستمر الدكتور النويهي فيعرض بالمقابل أهمية الإلمام بمباحث علم الحيوان ، على الأقل ليفهم الناقد بطريقة أوضح، كل ما قيل عن الظليم (ذكر النعام) في الشعر الجاهلي، وعلاقته بأنثاه، وتناوبه على رعاية البيض والفراخ وبالمثل : معرفة أو إلمام بحمار الوحش، وبقر الوحش ، وغيرهما من حيوانات الصحراء .[٢٧]

ومع ذلك فإني أرى أن ثمة دراسات حديثة نعتبرها مستحدثات أدبية وفدت علينا من الآداب الأوروبية، ، وأرى أن لها أهمية خاصة في إثراء مناهجنا النقدية العربية. ومن ذلك : أساسات الألسنية،علم الأسلوب، الأسلوبية الحديثة ، التناص، الإيهام او الغموض في الشعر، الشعر والمقدس، إلى جانب النزعة الحديثة في مناهج البحث والتي تميل أكثر إلى الاقتراب من الطريقة الوصفية التي تتفق وروح العلم التجريبي ، أكثر من ميلها إلى الطريقة المعيارية التي سادت،المناهج القديمة . وهذه في رأيي معطيات جيدة قد تشكل أدوات تعين الناقد الأدبي على أداء مهامه على خير وجه.

ولاننسى أن نوصل لكل ذلك ، بالعلوم العربية التراثية ، وما حظيت به من إضافات أو تطورات معاصرة، في مجالات : علم الاصوات، الصرف، المعاجم، الدلالة، علم النحو بمفهومة الشامل ، علوم البلاغة ومباحثها وكتب النقد بشقيه : النظرى والتطبيقي (وقد أوردناها في مناسبة باكرة من هذا البحث) ، كتب التراجم والرواة معا ، طبقات الشعراء والكتاب ، تاريخ الأدب العربي ومرتكزاته عبر العصور والبيئات.

إن هذه القائمه الاخيره هي نفسها المقررات التي تتم دراستها في معظم أقسام اللغة

---

٢٧ – د/ محمد النويهي: ثقافة الناقد الأدبي، ص١٦وما بعدها.

العربية في جامعاتنا العربية ، وهو فعلاً أمر مبشّر، لو أتيح للدارسين تفهمها على وجهها الصحيح، ومحاولة الاستعانة بها في مجالات تحليل الشعر ونقده.

إن هذه العلوم ولاشك توفر ثقافة شاملة، تمس أدبية الادب من قريب ، بل وتعين على ما أشار إليه ابن خلدون:"التنبه للخصائص الموجودة في الأساليب العربية "[28]، بل وكذلك دراسه النص الادبي جزءا جزءا وكلمة كلمة ، ثم النظر إليه في سياقه العام ، والوقوف على مشكلاته التفصيليه، وتبين أسرار الإبداع أو عوائق الفشل على حد سواء .

يقول عبد القاهر : لايكفي في علم الفصاحة أن تنصب لها قياسا ما وأن تصفها وصفا مجملا، وتقول فيها قولا مرسلا، بل لاتكون من معرفتها في شيء حتى تفصل القول وتحصل ، وتضع اليد على الخصائص التي تعرض في نظم الكلام وتعدها واحدة واحدة ، وتسميها شيئا فشيئا ، وتكون معرفتك معرفة الصانع الحاذق الذي يعلم علم كل خيط من الإبريسم الذي في الديباج ، وكل قطعة من القطع المنجورة في الباب المقطع ، وكل آجرة من الآجر الذي في البناء البديع . وإذا نظرت إلى الفصاحة هذا النظر ، وطلبتها هذا الطلب ، احتجت إلى صبر على التأمل ، ومواظبة على التدبر ، وإلى همة تأبى لك أن تقنع إلا بالتمام ، وأن ترجع إلا بعد بلوغ الغاية ".[29]

ب) أدوات نقدية تم توظيفها في نقد تجارب شعرية

التجربة الأولى "، قراءة قصيدة الأطلال لإبراهيم ناجي " للدكتور محمود الربيعي ، [30] يستهلها بالإشارة إلى أن هذة القصيدة مثال واضح للإتجاة الرومانتيكي في الشعر العربي الحديث ، وأنها قالب شعري يأخذ شكل القصة .

والشاعر هنا – كما يقول الناقد – يبدأ قصيدته بالنهاية "يا فؤادى رحم الله الهوى " كما للشعور الحاضر لدى ناجي من أولويه في هذة التجربة بالذات ، تلك التجربة التي يحكمها منطق نفسي خاص ، لعله السبب في إكتسابها نوعا من الإقناع .

تبدو البداية ب "يا فؤادى " بداية عاديه ، ولكن النداء هنا مؤثر في إطار السياق العام للمقطع الأول من القصيدة ، حيث يلخص الشاعر الكيف الشعورى المركز . لقد خرجت هذه النفثة "يافؤادى " من كونها مجرد صيغة معدة ،إلى اعتبارها معنى فرديا مقصودا ينبض بالدفء والحيوية .

النظرة الخارجية إلى المقطع الافتتاحي قد توحي بأننا أمام افتتاحية طللية لها نظائر في الشعر القديم والحديث ، ولكن ينبغي أن يعلم أن "ناجي" يبكي موعودا معنويا هو الحب الذاهب ، وبطريقته الخاصة .

في المقطع الثاني ، يأتي البيت الأول ليحوى السرعة في شطره الأول ، والهدوء في الشطر

٢٨-ابن خلدون:المقدمة ، ص٥١٥
٢٩-عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ،ص ٢٩ وما بعدها ١٥٥.
٣٠- منشورة في كتابه : مقالات نقدية ، صفحات ١٢٧-١٥٥.

الثاني .

ياريا حاً ليس يهدأ عصفها

نضب الزيت ومصباحي أنطفا

هنا قيم لغوية تعطي الإحساس بالسرعة (رياحاً – ليس يهدأ / عصفها) يقابل ذلك بالشطر الثاني – على سبيل المقابلة البلاغية – صور تتسم بالهدوء الذي قد يتضاءل ليصل إلى حد الانعدام : نضب الزيت ومصباحي انطفا .

ظاهرة رومانتيكية أخرى هي التضاد الذي يشكل ساحة لمسرح الصور المتقابلة :

وأنا أقتات من وهم عفا

وأفي العمر لناس ما وفي .

الاقتيات قيمة إيجابية يقابلها الوهم العافي وهو قيمة سلبية .

ويستمر ناجي :

كم تقلبت على خنجره

لا الهوى مال ولا الجفن غفا

ويتساءل الناقد هنا : أي صورة إيجابية حية متحركة تلك الصورة التي نستحضرها للمتقلب على الخنجر ؟ ثم يأتي الشعور بالسلام المحيط بالغفران :

وإذا القلب على غفرانه

كلما غار به النصل عفا

وإذ يصل الشاعر إلى لب الموضوع ، يهدأ نفسه الشعري نسبياً للتأمل الهادئ البطيء . ومن هنا تبدأ رحلة هادئة يحكي لنا فيها ناجي كيف بدأت تجربته العاطفية مزاوجاً بين الأسلوب الخبري والإنشائي في بعض الأبيات ، ومن خلال صور حية مؤثرة فيها التجسيم وفيها القيم الرمزية . ومن خلال هذا كله ، يظل الشاعر يعب من الينابيع المتنوعة : العذرية والصوفية على السواء.

لا ينسى ناجي في كل هذا عنصر القضاء والقدر ، كشكل غالبا ما ارتبط في تراثنا الشعري بحالات الهزيمة العاطفية .

ويخيم على القصيدة قرب نهايتها عدد من الصفات التي قد تتراءى حسية ولكنها أيضا نفسية تخلع على المواقف ألواناً من أشواق الروح وأشواق الجسد معاً .

في القصيدة كذلك ، شعور بالاستعلاء يعصم العاطفة من الإنحدار :

قد حنت رأسي ولو كل القوى

تشترى عزة نفسي لم أبعها

وفي نهاية المقاطع بالقصيدة ، يأخذ الصراع طابع الحركة الراكضة ، من خلال أسلوب الحوار والأسئلة المثارة ، وضروب الإغراء ، ومحاولات الهروب ؛ في صراع يدور بموسيقى سريعة لاهثة .

ويظل الجدل الشعوري مستمراً ،لأن الشاعر لايستسلم بسهولة . ولذلك فإن بؤرة الصراع يتمحور حول التقلب على حدين قاطعين كلاهما مستحيل : الإقدام على الحب أو الإحجام عنه ، التردد بين استمراريته أو إنهائه.

وفي النهاية ، تتصاعد الأمور إلى مرحلة رمزية ، حيث لم يعد الغناء متجهاً إلى شخص معين ، بل ربما ظل الشاعر يغني لنفسه فحسب. وهنا يلوذ الشاعر بفنه ، ويعتصم به ، ويعتقد فيه ، لأنه المجال المريح والمفتوح دوما أمام الفنان ، بل إنه المرجع الأخير الذي يعصمه من الانهيار الكامل .

ويختتم الناقد معالجته النقدية لهذه القصيدة ، بالإشارة إلى أن "الأطلال " بكل ما أورده ، ملحمة شعورية تتجسد بها المشاعر ، وتستخدم فيها اللغة استخداما مجازيا واسعا ، كما تتبنى الرموز القريبة والمتوسطة التعقيد .

النتيجة مأساوية لشاعر محروم تظل تجربته نابية داخل النفس لا تمتد إلى خارجها ، ومقاطعها على تنوعها تعمل جميعاً على بناء نسيج درامى أشبه بالسيمفونية الموسيقية .

نوع ناجي الإيقاع الشعرى ، كما نوع فى القافية ، ولكن حريته كانت نسبية. الوصل فى الحب لم يتحقق ، ولكن الذات الشاعرة قد حققت نفسها فنياً فعوضت ناجي ما فاته فى مملكة العاشقين .

التجربة الثانية ، هى للناقد الدكتور على جعفر العلاق "حوار النصوص الشعرية : قراءة فى ديوان ثمالات للشاعر سليمان عيسى [31] وفى هذه الدراسة ، يفيد الناقد كثيراً من الموروث الثقافى القديم إلى جانب المستحدثات النقدية الحديثة والمعاصرة .

يوضح الناقد فى البداية كيف أن النص الشعرى يرتبط بذاكرة صاحبه ثم يمضى إلى بلورة تفاعل النصوص فيما بينها ، مدافعاً أنها ليست سرقة على نحو ما اعتقده القدماء ، ثم تفاعل هذه النصوص مع نسيم جديد يسهبُ عليها من نصوص أخرى .

وقد لاحظ أنه لا توجد قطيعة بين النص هنا والنص هناك ، حيث إن النص الحديث مع القديم يمثلان سوياً إبداع الحاضر والماضى معاً .

ويناقش الناقد بعد ذلك مستويات التفاعل النص من خلال التحاور مع نصوص سابقة . ويعرض للتناص لدى الشاعر ليس بمعناه المتعارف عليه وهو التعامل بين نص حاضر، وآخر غائب ، أونص حديث وآخر قديم ، ولكن على العكس ، حوار بين النص بوصفه بنية لسانية فعلية ، (بين واحد من أغلفته وعناوينه ، وهو الجديد الذى ألمح إليه الناقد العلاق .

اعتبر غلاف الديوان ذا دور حيوى فى الإيحاء بمسار النصوص فى الديوان قيد الدراسة ، وكذلك فى اتجاهاتها الدلالية ، حيث رأى أن التناص أحياناً قد اتخذ شكل الإلماح أو الاستشهاد .وقد تركزت معالجته للموضوع بشكل عام حول أطر أربعة هى :

حوار النص من عنوانه / الغلاف جزء من دلالة النص / التناص وتعارض الرؤى / النص وحوار الأمكنة .

التجربة الثالثة ، تحليل القصيدة الحطيئة فى الكرم [32] والتى تبدأ بقوله :

وطاوى ثلاث عاصب البطن مرمل
ببيداء لم يعرف بها ساكن رسما

وتنتهى بقوله :

وبات أبوهم من بشاشته أباً
لضيفهم ، والأم من بشرها أما

٣١- منشورة فى العدد الثانى من مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية ،إصدار جامعة الإمارات العربية المتحدة ،٢٠٠٠م وكلمة "ثمالة " معناها آخر ما يتبقى فى الكأس أو الرغوة الطافية أيضاً ،وما بين ما يتبقى فى الكأس والرغوة ، فضاء فسيح هو الذى يجسد الدلالة المركبة للنصوص ،على النحو الذى أورده الناقد .

٣٢ - د/ عودة الله منيع القيسى : تجارب فى النقد الأدبى التطبيقى ، ص٦١وما بعدها .

الناقد هنا يؤكد على أن هذه القصيدة قد استوفت كافة الشروط الفنية للقصة الشعرية الكلاسيكية ، في الشكل والمضمون على حد سواء .

وهو يرى أن الموضوع يتكون من أحداث، وغاية ، كما أن الشكل قد عبر تماما عن كل من البيئة والأبطال، حيث تشابكت الحادثة من خلال الصراع والحل ، ولكن لم يغب عنها عنصر التشويق .

وفي البيت :

فقال ابنه لما رآه بحيرة

أيا أبت اذبحني وقدم له طعما

يقول الناقد إن هذا الموقف يذكرنا بما حدث في قصة إبراهيم الخليل عليه السلام ، وإن كان من فرق فهو أن ابن الحطيئة قد بادر ، أما إسماعيل فقد استجاب ، وإن كانت النهاية واحدة تثبت تضحية الابن هنا وهناك من أجل مبدأ سام هو في الأول تحقيق ما رآه إبراهيم في الحلم ، وفي الثاني تسابق الابن إلى الحفاظ على شيمة عربية لأسرته هي الكرم .

يعرض الناقد بعد هذه النقطة التناصية ، بعض المآخذ التي رآها في بعض الأبيات وما انطوت عليه من قيم وأفكار . ومن ذلك في البيت الذي معنا ، وفي قول الابن : أيا أبت اذبحني ،

يقول الناقد إن هذه صورة منفرة مستقبحة كريهة ، لأن الله سبحانه وتعالى يقول :" ولا تقتلوا النفس التي حرم الله إلا بالحق "

ويقول أيضاً :" ومن قتل نفساً بغير نفس أو فساد في الأرض فكأنما قتل الناس جميعاً".

ويردف الناقد قائلا : إن الكرم هنا فقد الدوافع الأصيلة له ، ذلك لأن هدف الكرم أساسا هو إنقاذ إنسان ، فكيف ينجم عنه قتل إنسان ؟

مأخذ آخر يراه في قول الحطيئة :

رأى شبحاً وسط الظلام فراعه

فلما رأى ضيفاً تشمر واهتما

وهو يعلق على ذلك بقوله : هل البدوي الموصوف في هذه القصيدة ، أو البدوي بشكل عام يفزع على هذا النحو ؟

وتجاه بعض المآخذ ، لا ينسى الناقد الإشارة إلى بعض اللفتات الإنسانية البارعة ، التي تحسب للعربي ، وذلك في قول الحطيئة :

فأمهلها حتى تروت عطاشها

وأرسل فيها من كنانته سهما

أي إنه حين رأى قطيع الحمر الوحشية ، لم يشأ أن يداهمها رغم حاجته إلى إكرام ضيفه ، بل إنه تركها تروى وتشرب ، مشيراً بذلك إلى أن في هذا الموقف نوعاً من تعاطف البدوي مع حيوان رغم احتياجه إليه .[٣٣] وينهي القيسي معالجته بأن قيمة القصيدة من الناحية الفنية تصميماً وتعبيرًا ،أرجح من قيمتها الفكرية غايات ومضامين.

٣٣- قد يكون هنا تعليق على أمرين ، الأول فزع البدوي وأتساءل ولم لا ؟ أليس إنسانا كأي إنسان يأمن حينا ويفزع حينا ، أما الأمر الثاني فهو تركه القطيع حتى يشرب وقد أرى أن هذا تقليد يتبعه العرب قبل ذبح الحيوان لأمور صحية وليست نفسية أو تعاطفية .

التجربة الرابعة ، المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم [٣٤]، وفي هذه المحاولة بلورة لجوانب المعجم الشعري من خلال استخدام بعض العناصر أو القيام بإجراءات ، أو التركيز على استخدام الأفعال بصفة خاصة .

وفي البداية ، تمت الإشارة إلى استخدام الضمير "أنا" في شعر حافظ والذي بلغ ٥٨٤٢ بيتا انتظمت في ٢٦١ قصيدة ومقطوعة . واقتصر التحليل فقط على استخدام هذا الضمير في افتتاحيات القصائد ، وقد لوحظ أن لهذا الأستخدام ثقلاً دلالياً ملحوظاً ، عمل على تأكيد العلاقات ربما أكثر مما تحمله الصور نفسها يبدأ حافظ إرساله بهذة ال" أنا" والتي لاتخرج لدية عن كونها " نحن" ومن هنا نتصور نبرة الإرسال من "هنا حافظ " إلى "نحن هنا " أو "هنا مصر والمصريون "

"أنا" لدى حافظ ليست كـ "أنا" الرومانتيكية والتي تخالف بين الفرد والآخر وتولد الشعور نحو عالم جديد غالبا ما يكون الغربة أو الانعزالية أوحتى التقوقع على الذات .

على العكس من ذلك تماما ، جاءت "أنا" حافظ لترتبط بالمجموعة من خلال ثنائيتين لاتنفصلان في كل مفردات العينة التي تم التركيز على دارستها .

الثنائية الأولى (أنا / نحن) والثانية هي التي أصبحت (أنا / أنت / أو أنتم) وبها تم الارتباط الحقيقي بين الشاعر والمتلقين .

ظاهرة أخرى ، هي المطابقة ، وقلما نقرأ شعراً لحافظ ولا نجد فيه ذكراً للكلمة وعكسها. أحياناً يقابل بين شطرين ، وهو يطابق بين أسماء أو صفات أو صور لاسم الفاعل ، أو الظروف ، أو أفعال ، على هذا الترتيب بدءاً بالكثرة وانتهاء بالقلة .

التقابلات في شعر حافظ تسمه بنوع من السيمترية التي تدعم الحركة الأفقية في الشعر ، وقد أعانته التفعيلات الواسعة - إن جاز التعبير- لبحور البسيط والسريع والخفيف على التوالي ، على تاكيد هذة الممارسة في شعره

جانب آخر من جوانب التماسك في المعجم الشعري لدى حافظ ، تمثل في استخدامه حرف الفاء. والفاء لديه كانت وسيلة ضرورية جداً، لعبت أد واراً بارزة في ترابط هذا المعجم لا نقول على نحو أسلوبي بقدر ما جاءت كوحدة معجمية طاغية ، مهدت كثيراً- في نظر الناقد - إلى تحقيق الوحدة العضوية في قصائد حافظ بشكل عام .

الفاء لدى حافظ لها دور بارز في عملية انتقاله من غرض إلى غرض ،وقد استخدمها لتحقيق أكثر من وظيفة : فهي رابطة بين مقدمة القصيدة والخلوص إلى الغرض الأصلي فيها ، وهي وسيلة لبلورة نتيجة نهائية كخاتمة لكل ما جاء في الابيات من مقدمات ، وهي أداة لاستحضار صورة الفعل والزمن معا ، وهي تقنية لإضفاء عملية حركية على الأبيات تجعلها تتراسل بطريقة العرض السينمائي وليس

٣٤-د/ أحمد طاهر حسين ، مجلة فصول ، الجزء الثاني (شوقي وحافظ)صفحات ٢٩-٤٥.

على نمط الشرائح المنفصلة ،بل هى أيضاً تمهيد للختام حين تجيء فى البيت الأخير من بعض القصائد ، وبالإضافة إلى كل هذا ، جاءت الفاء أحيانا كرابطة للانتقال السريع الذى لامبرر له إلا الاستطراء إلى حدث جديد .

جانب رابع من جوانب المعجم الشعرى لدى حافظ ، هو نوعية الأفعال التى استخدمها . لقد قسمت اللغة الإنجليزية الأفعال حسب مضامينها العامة إلى :[٣٥]

أفعال حالة STATE VERBS ،مثل : طال / قصر ، ويلحق بها أفعال تبدأ وتنتهى داخل الفرد مثل : تفكر / تدبر / تمعن .

أفعال حركة MOVEMENT VERBS مثل: خرج / طلع / نزل .

أفعال لها حيز زمنى ممتد DURATIVE VERBS مثل : سافر / عالج / مرض .

افعال تحصيلية ACHIEVEMENT VERBS مثل : تسلم / ودع .

أفعال إنجاز ACCOMPLISHMEUT VERBS مثل : أسس/ شيد .

بتطبيق هذة المفاهيم على "أفعال " حافظ ،نجد أن معظم الأفعال التى استخدمها حافظ تنتمى إلى أفعال الحركة والتى هى أيضاً أفعال إرادية ، وذلك مثل : بكرا / سيرا / حولوا / طوفوا / أعيدوا.

لم يستخدم نوعيات الأفعال التى تبدأ وتنتهى داخل الفكر مثل: تفكر / تدبر / تمعن ، ربما لأنه أراد أكثر أن يحرك همم المصريين وأن يحفر عزائمهم إلى بناء نهضة مصر ، فكانت أفعال الحركة فى بدايات قصائده هى أداته ووسيلته المناسبة لتحقيق ذلك .

جانب خامس ، يتمثل فى استيحاء حافظ إبراهيم الكثير من لغة الناس العادية ، ولا نقول هنا إنه نزل إلى العامية ، بل نؤكد أنه صعد بها إلى ساحة الشعر التقليدى الذى تحكمه تقاليد راسخة وصارمة سواء فى المقاطع أو الأوزان أو العروض أو الثقافة : التزامات كثيرة على الشاعر أن يأخذ بها ، فإذا "اقتبس " زاده ذلك التزاما جديداً فوق الالتزامات الأساسية المطلوبة منه.

إن نسج اقتباس من العامية المصرية فى شعر فصيح ، يدل على قدرة شعرية فائقة ، لأن الشاعر يمهد لإخضاع ما يقتبسه إلى الوزن والقافية .[٣٦]

جـ) نتائج الدراسة

نلاحظ فى جميع ما تقدم فى المحاولات الاربع التى ألمعنا إليها :

أولاً : معايشة الناقد للقصيدة أو المجموعة الشعرية أو الديوان ككل وقراءته قراءة دقيقة ومتأنية.

ثانيا : توظيف بعض المباحث البلاغية بمفهومها التراثى والاجتياز بها إلى فهم أفضل

٣٥- هذا التقسيم للأفعال قائم على اعتبار الحركة والزمن معا،أنظر :
MARVIN K.L.CHIN ET AL (EDITORS) ; PRESPECTIVES ON LITERATURE \ P. 2528

٣٦-لايغنى هذا العرض للدراسات الأربع عن أهمية الرجوع إليها وقراءتها لما فيها من تفصيلات مترابطة ، أوردناها هنا بإيجاز شديد خشية الإطالة.

وأوضح .

ثالثا : الارتكاز على بعض الظواهر اللغوية واتخاذها وسيلة لإثبات وجهة نظره على نحو أو آخر .

رابعا : استلهام بعض العناصر التعبيرية في تفهم المرامي البعيدة للنص أو النصوص قيد الدراسة .

خامسا : الاستئناس بالقرآن الكريم في تبرير أو عدم تبرير ظاهرة ما .

سادسا : العودة إلى بعض المنابع النفسية لتفسير بعض الممارسات الشعرية .

سابعا : التقدير الخاص للصور الشعرية ومحاولة استكناه ارتباطاتها الشعورية بالنص.

ثامنا : عقد بعض مقارنات بين القديم والجديد ولوعلى سبيل الاستطراء المرغوب.

تاسعا : محاولة إدراك القيم اللغوية ومحاولة تصنيفها وتطبيقها على ما هو إيجابي أو سلبي .

عاشراً : استبطان التعبير الشعرى لإخراج مكنوناته على قدر الإمكان .

حادى عشر : الاستعانة بمعطيات علم اللغة الحديث /النقد الأدبي الحديث/الاتجاهات الأدبية الحديثة، لفهم أو توضيح بعض النقاط.

ثاني عشر : بانورامية النظرة النقدية حين التصدى للنقد والتحليل والمعالجة لنص أو نصوص أدبية شعرية .

ثالث عشر : عدم الفصل بين الشكل والمضمون والسياق بل وخطة العرض ككل .

رابع عشر : محاولة الإبداع سواء في منهجية الأدوات النقدية أو الاستنتاجات المبررة كذلك.

خامس عشر : غياب الثقافة العلمية بالمفهوم الذى قصد إليه المنظرون لأدوات الناقد .

وهنا أخلص إلى نتيجة مؤداها : أن لدينا نوعين من النقد : نوع ندرسه ولانحتاج منه إلا القليل (اللهم باستثناء رسائل جامعية تتناول مبحثا بلاغيا مثلا،وتطبقه على ديوان شاعرما). ونوع لا تتم دراسته بصورة منظمة ، وتظهر آثاره في الدراسات النقدية التطبيقية .

وقد نتشوق لمعرفة السبب في مجيء كل دراسة مختلفة – على الأقل في بعض النقاط – عن الأخرى ، وفي ذلك أرى أن خلفية كل دارس أو باحث ومدى قراءته سواء في الأدب العربي أو الآداب الأخرى ، وكذلك طبيعة المادة قيد الدراسة : قصيدة الأطلال ، شعر ثمالات للعيسي / قصيدة الحطيئة / شعر حافظ إبراهيم – كل منها له موضوع خاص هو الذى قاد الناقد في رأيي إلى فرض أدوات بعينها أو المعالجة ضمن مداخل معينة . وهذه ظاهرة صحية ، إذ قد يعود الناقد الواحد إلى نص بعينه يكون قد سبقت له دراسته ، ثم ينكشف له من خلال معايشة جديدة ما كان قد غاب عنه في المرة الأولى ، فإذا كان ذلك يعرض للناقد الواحد ،فكيف لايتسق لأكثر من واحد؟

إننا أمام "أدوات الناقد" لا نستطيع أن نجزم إلا بأمرين على الصعيد النظرى : كثرة مدارسة الشعر والمداومة عليه ونحن مع ذلك تماما لأنه أمر ميسور وبالإمكان ، أما الشق الآخر فهو ثقافة الناقد وعما إذا كانت أدبية خالصة أو يضاف إليها من المواد العلمية والمستجدات الأدبية الحديثة . وهنا أوكد أنه لا يوجد تحديد

واضح لهذه الأمور ، وقد رأينا في الدراسات التطبيقية كيف أن كل ناقد اتبع نهجاً خاصاً به، وهو نهج لا يخرج عن "أدبية النقد" دون "علميته".

ومادام الحسم صعبا في هذه القضية ، فإن الباب مايزال مفتوحا، في إطار قلق أدبي وبحثي ملح، أرى أنه وسيلتنا المستقبلية لدراسات أكثر عمقاً وتحديداً لأدوات الناقد ، بما يعين وفق منهجية مقبولة وملائمة إلى إنتاج دراسات نقدية قدلا يقل الإبداع فيها عن درجة إبداع الأدب نفسه.

مصادر ومراجع الدراسة

(مرتبة ألفبائيا حسب أسماء المؤلفين في كل تصنيف على حده)

أولاً : المصادر

مصادر تراثية (نظرية وتطبيقية) :

- الآمدى ، أبو القاسم الحسن بن بشر

كتاب الموازنة بين الطائيين (أبو تمام والبحترى) تحقيق الأستاذ السيد صقر ، فى جزأين ، القاهرة ١٩٦١-١٩٦٥.

- الأصفهانى ، أبو الفرج :

كتاب الأغانى ، مطبعة دار الكتب المصرية ، د.ت .

- الأصمعى ، عبد الله بن قريب .

فحولة الشعراء ، تحقيق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجى ، والأستاذ طه الزين ، المطبعة المنيرية، القاهرة ١٩٥٣

- . التوحيدى ، أبو حيان :

البصائر والذخائر ، تحقيق الأستاذ بن أحمد أمين والسيد صقر ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٥٣

- الجاحظ ، أبو عثمان عمرو بن بحر

البيان والتبيين ، تحقيق الأستاذ عبد السلام هارون ، فى أربعة أجزاء مكتبة الخانجى ، القاهرة ١٩٦٨

- الجرجانى ،عبد القاهر :

دلائل الإعجاز ، مطبعة المنار ، القاهرة ١٣٣١ ه

- الجرجانى ، عبد القاهر :

أسرار البلاغة بتحقيق H.RITTER مطبعة وزارة المعارف ، استانبول ١٩٥٤.

- الجرجانى ، أبو الحسن على بن عبد العزيز :

الوساطة بين المتنبى وخصومه، تحقيق الأستاذين محمد أبو الفضل إبراهيم ، محمد البجاوى، الطبعة الثانية ، د.ت .

- الجمحى ، ابن سلام :

طبقات فحول الشعراء ، تحقيق الأستاذ محمود محمد شاكر ، مطبعة المدنى ، القاهرة ١٩٧٤م .

- ابن خلدون ، عبد الرحمن :

مقدمة ابن خلدون ، تحقيق الدكتور على عبد الواحد وافى ، القاهرة ١٩٦٠ م

- ابن طباطبا ، محمد بن أحمد العلوى

عيار الشعر بتحقيق الدكتورين : طه الحاجرى ، محمد زغلول سلام ، القاهرة ١٩٥٦م

- ابن قتيبة ، عبد الله بن مسلم

الشعر والشعراء ، المطبعة العامرة الشرقية ،القاهرة ١٣٢٨ه

- المرزبانى ، أبو عبيد الله :

كتاب الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء ، تحقيق الأستاذ على محمد البجاوى ،القاهرة ١٩٦٥م

ب) مصادر الدراسات التطبيقية (حسب ورودها فى هذة الدراسة)

- د/ الربيعى محمود :

مقالات نقدية ، مكتبة الشباب ، القاهرة ١٩٨٣ م

(قراءة قصيدة الأطلال لإبراهيم ناجى)

- د/ علي جعفر العلاق : حوار نصوص الشعرية : قراءة في ديوان شالات للشاعر سليمان العيسى ، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية ، إصدار جامعة الإمارات العربية المتحدة ، العدد الثاني ١٤٢٠هـ/ ٢٠٠٠م
- د/ القيسي ، عودة الله منيع :
تجارب في النقد التطبيقي من منظور إسلامي ، الطبعة الأولى ، دار البشير ، عمان – الأردن ١٤٠٥هـ /١٩٨٥م
- د/ حسنين ، أحمد طاهر : المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم ، مجلة فصول ، المجلد الثالث ، العدد الثاني (شوقي وحافظ) الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٣ م

جـ) مراجع حديثة :

- د/ البنداري حسن، :
ملقات الشعر في التراث النقدي سكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٩٠م
- د/ حسنين ، أحمد طاهر :
الأسلوبية العربية (دراسة تطبيقية) مكتبة الأنجلو المصرية ٢٠٠٠م
- د/ حسنين ، أحمد طاهر :
نظرية الاكتمال اللغوي عند العرب (منهج شامل لدراسة اللغة العربية) دار هاجر للطباعة ، القاهرة ١٩٨٧م
- د/ درويش ،طاهر :
في النقد الأدبي عند العرب ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٩ م
- د/ الربيعي ، محمود:
حرية الإبداع وحرية النقد ، مقال منشور بمجلة " إبداع " ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، السنة السادسة عشرة يونيو ١٩٩٩م- صفر ١٤٢٠م
- د/ شرف ، حفني :
النقد الأدبي عند العرب ،القاهرة ١٩٦٥م
- د/ ضيف ، شوقي :
البلاغة تطور وتاريخ ، الطبعة السابعة ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٧م
- د/ طبانة ، بدوي :
دراسات في نقد الأدب العربي من الجاهلية إلى القرن الثالث ، الطبعة السادسة ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٧٤م
- د/ العاكوب ،عيسى :
التفكير النقدي عند العرب : مدخل إلى نظرية الأدب العربي ،دار الفكر المعاصر (بيروت – لبنان) دار الفكر (دمشق – سورية) الطبعة الأولى ١٤١٧ـ ١٩٩٧م
- د/ عصفور ، جابر :
مفهوم الشعر :دراسة في التراث النقدي ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٨٧م
- د/ مطلوب ،أحمد :
مناهج بلاغية ، وكالة المطبوعات ، الكويت ١٩٦٥م
- د/ النويهي / محمد :
ثقافة الناقد الأدبي ، القاهرة ١٩٥٥م
- MARVIN K.L. CHIN ET AL (EDITORS): PRESPECTIVES ON LITERATURE, BRITAIN 1980

الإسكندرية شاعرة

دراسة فى الشعر الإسكندرى المعاصر

د . السعيد الورقى *

الإنسان والمكان علاقة تبادلة متداخلة من خلال علاقة تراسل مستمرة، وقد أدرك الرومانسيون هذه العلاقة إدراكاً حدسيا، فقد كانوا تواقين إلى علاقة التوحد مع مفردات الوجود من حولهم، ومن هنا كان للمكان بامتداده وأبعاده ونسبيته وزمنه أهمية خاصة فى مجال الرؤية على المستوى الحسى والرؤيا على المستوى الداخلى، وتعول الفنون الشعبية والأسطورية على المكان بتركيز شديد فتراه وجوداً يتنفس ويتحرك فيقبل ويرفض وينتعش ويذبل، وهو ما أكده بعد ذلك علماء الفيزياء والرياضة، فيرى نيوتن أن المكان بمثابة عنصر يمكن أن يؤثر ديناميكيا على الأجسام الحقيقية(١).

* أستاذ الأدب والنقد بآداب الإسكندرية

(١) ب . س . ديفيز. المفهوم الحديث للمكان والزمان، ترجمة د . السيد عطاء سلسلة الألف كتاب الثانى، العدد ٢٢٧، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦، ص ١٠.

وتتميز بعض الأماكن بعبقرية إبداعية فى خصوصية متفردة، ربما ساهم فيها تنفس حضارات وإبداعات وتألقات عاشت المكان فى أمنة تركت أنفاسها تتحرك داخل المكان، ويتحرك بها المكان.

هذا ما نجده الإسكندرية ـ على سبيل المثال ـ المكان الذى يتوسط ـ تقريبا ـ حوض البحر المتوسط، التقت فيه كل الحضارات القديمة والحديثة تقريباً، الحضارات الفرعونية واليونانية، والقبطية المسيحية والإسلامية، وحضارات حوض البحر المتوسط بعد ذلك، وسمحت عبقرية المكان بهضم واستيعاب وتمثل كل هذه الحضارات بكل ما أفرزته فى حرية وسماحة، أعطت للمكان جراة مستمرة فهى تقبل الجديد مهما كان حجم مغامراته، وربما فسر هذا: لماذا كانت البدايات دائماً من الإسكندرية: الطباعة ـ الصحافة ـ المسرح ـ والفرق المسرحية ـ السينما.

وعبقرية الإسكندرية عبقرية شاعرة خلاقة تذيب وتصهر لتخلق من جديد، وعبقرية كهذه لابد وأن تترك أنفاسها وتجلياتها فى إبداعات فنانها، فلا تكاد ترى عملاً أبدعه فنان عاش الإسكندرية إلا وترى حضوراً مجسداً للمكان فى بعد الرؤية وحضوراً ممتداً فى أبعاد الرؤيا.

* * *

لننظر فى الإبداعات الشعرية لعدد من الشعراء المعاصرين فى الإسكندرية، ونحاول أن نرى تجليات المكان بعبقريته وشاعريته، ولنبدأ أولاً بالمستوى الحسى المباشر فى منظور الرؤية، لنرى كيف تناثرت مفردات الإسكندرية حضارة وشاطئاً وبحراً ووجوداً فى أرجاء القصائد، فى مفرداتها وقاموسها الشعرى والمكونات الحسية لصورها، فنرى فى ديوان أحمد النقيب(١) الشاعر يرى محبوبته «سماء للحبر» فى قصيدة «الخوف» وفى قصيدة «وجهها والحلم»:

تنظرنى عيناك
تناديني
بلغات الحور اللائى عشن بواد السحر
وعمق البحر
. . . .
فأبحر فى ملكوت الحلم
. . . .
أغوص بأحلامى ما بين طحالب حزنى

(١) أحمد محمد النقيب: أمنية للعالم، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب (سلسلة إشراقات أدبية)١٩٩٥.

وشعاب الزمن الصعب

أفتش فى أصدافك عن لؤلؤة

وفى قصيدة «الحلم والحوت»:

يأسرنى بحر الحلم بموجات رقراقة

فأغوص، أغوص إلى الأعماق

فوق جواد الحب أنادى

«إنى فارس مسلم أت من أعماقى المشتاقة»

تتفتح الأصداف الحبلى، تهمس لى حبات اللؤلؤ

«لو تمتزج بعشق البحر ووشوشة المرجان

ستولد بين الحلم وبينك ألف علاقة

* * *

أما إسماعيل الشيخة فى ديوانه «الركض فى زمن المحال»(١) فلا يكتفى بنثر مفردات البحر فى ثنايا شعره، بل يسعى إلى أن يجعل من المكان محوراً أساسياً لبنا قصيدتين من أروع قصائد الديوان، وهما : «وقفات مع البحر»، و«حدث فى الرحلة الأخير للسندباد».

قصيدة «وقفة مع البحر» مواجهة بين الإنسان بآمله وطموحه وانفصاله فى مواجهة قسوة الواقع/ البحر بأمواجه المتلاطمة التى لا تعرف المهادنة والتى تكسرت على أعتابها طموحات مارك أنطونيو المحب:

وتدور رحى الأيام .. تفتتنا،

وتمزق فينا الإنسان

ومعاول شتى .. تهدمنا

فى البحر تضيع سفينتا

تتقاذفنا الأنواء..

تبقى منا أشلاء

يتأفف منها البحر ..

ويعلن هذا الرفض

وبعيدا .. يلفظها

تتلقفها الأرض

قد .. تأكلها الغربان

. . . .

وأتيت البحر.. لعلى أعرف سر الأحزان

كان البحر يبوح بشيء .. أفزعنى

يا كليوباترا

أنطونيو .. أخفى سرا

مهزوما عاد ، تعذبه الأشواق

(١) إسماعيل الشيخة - الركض فى زمن المحال. الإسكندرية : مدارة الإسكندرية للنشر والتوزيع، ١٩٩٨.

ولديك .. تهاوى منتصرا

ما أسهل أن تتغنى الأبواق

وتذيع حكايات النصر المزعوم

ويستغل الشاعر المكان حضوراً وشاهداً على الواقع المهزوم بانكساراته:

وفضيحتنا .. تتداولها الركبان

ويقول : البحر:

هباء .. راح العمر .. وكان التجوال

وصباحاً .. كالأحلام توارى الموال

* * *

ويهدى الشاعر أحمد فضل شبلول ديوانه «ويضيع البحر»(١) إلى «الإسكندرية: الحلم، الحضارة، الأمل، الإشراق»

أما الديوان فهو أغنية عشق صوفية للمكان يستحضره الشاعر فى لقاء حسى فعال يوحد بين المكان بحضوره الحضارى والإنسان بعشقه المتشهى الذى يعاين المواجهة الحسية وهى تصب فى مشاعره فيضا من التشكيلات الحيوية للمكان:

فى كلّ صباحٍ أتوضأ من عينيك

وأغنى للبحر

تصحو الأمواج الخضرُ على لحنى

وتمد يديها بـ «صباح الخير»

يأتينا سرب من طير الحب الأبدى

ويغنى معنا لشعاع بكر

يتمطى الرمل

ويشرب من أكواب الفجر

تنسكب الشمس على جسد الكورنيش

فتغتسل قوارب صيد الأسماك

(قضايا الزمن اليومى؛ ويضيع البحر)

وعلى هذا النحو تمضى قصائد الديوان صورة واحدة مركبة للإسكندرية التاريخ والحضارة وأنفاس المكان، وكلها تجسيد لتوق شديد من الشاعر إلى أن يتحد مع المكان فى عالم شعرى يتقلب فى صور المكان:

أحبك .. تسأل عنا الكبائن والأبنية

ونبذبة النجم فى ليلة صافية

أحبك .. تسأل عنا الخطى

وموجة عشق تقبل هذا المدى

أحبك .. كورنيشنا ..

يسأل الآن عن حبنا

---

(١) أحمد فضل شبلول. ويضيع البحر. القاهرة: كتاب المواهب ، المركز القومى للفنون والآداب، ١٩٨٥.

ويائع لب يجول على العاشقين

وحامل فل ينادى على الياسمين

(إلى فتاة اسمها الإسكندرية؛ ويضيع البحر).

والإسكندرية عند شبلول عشق خاص يتكشف أمام العين الباصرة حيث يطل الشاعر على الفضاء المكانى والامتداد الزمنى، ثم لا يلبث أن يغوص فى العين الداخلية، فيخلق تعبيرات موازنة وغير مباشرة للتجربة، وآفاقا دلالية مشقة:

الآن ينام البحر

ويصحو قلبى

فلمن تأخذنى

يا رمل الفجر القادم

كهف الأمواج

تحطمه قوقعة النسيان

والنهر المنساب إلى أهداب الخلجان

يجرى فى ذاكرة الملح

وينسى أشواق النيران

غنينا للنوم لكى نصحو

ورفعنا أصوات الباعة والمذياع

بكينا . .

ورقصنا . .

وأكلنا من خشب السفن الغرقى

وشربنا اليود

ورائحة المرجان

(كهف الأمواج؛ الطائر والشباك المفتوح)(١)

* * *

ويكون الشاعر صبرى أبو علم من المكان؛ بحره ونواته وعواصفه وسفنه ومراسيه وبحاره المغامر، غزلية رقيقة هامسة هى فى مجموعها صورة كلية ممتدة تتكون مفرداتها من المكان، وترى فى أوصالها نبضة، وتتدفق دماؤه فيصبح المكان محبوبته، وتصبح المحبوبة مكانة، ويتحد المكان بالإنسان فى علاقات متبادلة تأخذ من الإنسان للمكان، وتأخذ من المكان للإنسان:

البحر فى عيونك -

يثور فى المساء.. ويلفظ الزبد

يهدد السفين فى تجهم البحار

ويسمة المرافئ

وبحارها الصبى . . مغامر جرئ

(١) أحمد فضل شبلول .الطائر والشباك المفتوح. الإسكندرية: مداره إسكندرية للنشر والتوزيع،١٩٩٨

يغوص في العيون .. فى ثورة البحار
يتوه في العواصف .. وينشد القرار

* * *

حبيبتى
لأننى أدوام السفر
وأعشق ابتسامة المرافئ
وأحلم فى المساء بالصباح
ونورس مهاجر، يعانق الشراع
فإننى .. أعانق المراسى
وأعبر المضايق ..
فتوة الشتاء ، وصفعة العواصف
تقودنى كلاجئ، لأقرب المرافئ(١)

* * *

ويتجاور الشاعر حميدة عبد الله فى شعره»(٢) الذى يسعى إلى الانعتاق من أى نموذج، وبسبيل تقديم صياغة جديدة للأشياء يتجاوز هذه العلاقات المحدودة باستحضار المكان من خلال استدعاء مرجعيات مشروعية وغير مشروعة، قوامها التراث الشعبى والخرافة وتعدد المحاور الشكلية والرؤيا فى سياق التعدد من خلال إحداث تقاطعات مزجعة فى بنية تنسف معايير الانضباط:

** أتسمع ربما فى البحر هذا مركب تدنو من البار المهيمن:

ها هى الأضواء والجرسون مشغول بحافظة النقود

الشاعر الخلفى مشغول بحافلة الجنود

وراقصات البار يمعن الفضول، وذلك القط السيامى الأنيق يخش فيما بينهن، يموء.. أنت الآن افضل

** هل تشاركنى الشراب:
رق الزجاج وراقت الخمر
وتشابها فتشاكل الأمر
فكأنما قدح ولا خمر
صور وأجساد معذبة
فى قبضتين: الأرض والعمر
وأنا وأنت هنا بحوزتنا
وقت يضيق ومرأة غمر

---

(١) قصيدة حب لشاعر بحار. ديوان قصائد حب. الإسكندرية ١٩٧٩.
(٢) حميدة عبد الله .
ـ بحنجرة الأرض متسع للنشيد الإسكندرية : ١٩٩٨ .
ـ صباحان للولد المتشائم .. ربيعات قبعة الهواء. الإسكندرية:١٩٩٨.

** هل تذكر الأوتيل والشيخ المكتئ ؟..

* * أذكر الصبىء المقتن

كلما أتأى يطاردنى

* * أتذكر يا لبيب جحيم دانتى

أنت تغرب قد نسيت «أبا العلاء»

* * أنا أجرب كيف أجتاز المسافة بين عاصمتين:

خصر حبيبتى البحرى والشجر الحرام

وبين ضدين: البلاد وعاشقوها

أنت لا تنفك تكدح والغناء أجد تكدح، والطيور تئوب حاملة

رذاذ البحر ، مدت من تلاقيها ضحى غدها،

وحلت لغزها، فاض قانصها.

ـ لا شىء غير وليمة الدم يرتضيه ـ

فكيف تفهم أن هذا البار تزحمه الطيور ، وأنه ـ قلقا ـ يغادر سره البحر، الطيور شغوفة بالموت والموت انفتاح الوردة الأولى على صوت المياه.

(جمرة لامرأة؛ بحنجرة الأرض متسع للنشيد).

المفردات والصور مظهر للتواجد المكانى بعبقريته كما أوضحنا، لكن كيف تتخلق هذه المكونات وتنساب فى إيقاع يحركه المكان ينفخ فيه من روحه موسيقى مركبة من مرجعية حضارية متشابكة، تنساب أحياناً فى سلاسة هادئة، وتتدافع أحياناً فى صخب متوتر، وموسيقى تحلم بالمدى البعيد والأفق اللانهائى وتتوتر بمخاوف المغامرة والمجهول وتتكسر عند حواجز الأمواج فى دفعات متوالية.

قد تكو القصيدة إيقاعاً واحداً، وقد تكون مجموعة إيقاعات، وقد تكون بناء هارمونيا فى انسجام متوافق.

* * *

فى الديوان الأخير للشاعر أحمد محمود مبارك «ومضة فى جبين الجواد»(١) نرى هذا التأثير المكانى فى موسيقاه الشعرية، فنرى فى قصيدته «تحولات» هذه الموسيقى الهادئة الحالمة الهامسة، وقد وفر لها الشاعر عدداً من المجموعات الصوتية حول السين مرة، وحول الصاد مرة أخرى، إلى جانب مقاطع المد الكثيرة بمساحاتها الصوتية الطويلة المتجاوبة مع حركة التنفس فى شهيقها وزفيرها:

على ربوانك .

عمرى الذى

(١) أحمد محمود مبارك : ومضة فى جبين الجواد. الإسكندرية دار الوفاء للطباعة والنشر، ١٩٩٨.

غرسته أيادى ..

ودادى ..

تبدى كروما وزهرا

ومن مسك شريان قلبى

رويتك

حتى تنفست عطرا

.. ..

أصبحت نادية الزهر

فاتقة السحر ..

ما أنت تمتلكين ..

لحسنك أمرا

فحين يغيب ربيع عطائى

ويطمس غيم ارتحالى

بريق الرواء

ويمتص عطر الزهور

صقيع التنائى

سيغدو زمان

بهائك .. ذكرى

(تحولات؛ ومضة فى جبين الجواد).

* * *

ويعكس الموقف العاشق بين الصد والقبول عند الشاعر أحمد فضل شبلول إيقاعه النفسى على الأدوات الجمالية والأدبية عند الشاعر والمتمثلة فى الطاقات الإيحائية والعلاقات المجازية، فتعكس علاقاته الحسية والمجازية جوها العام على عناصره الصوتية من إيقاعات وأوزان وقواف على نحو ما نرى فى الصورة الإيقاعية التالية من قصيدته «الإسكندرية دائماً» من ديوانه الأخير «الطائر والشباك المفتوح» (١).

إسكندرية دائماً

خلفى .. أمامى

ويمينى

ويسارى

وحروفى

وكلامى

وشموسى

ونهارى.

قلبى لها

من أجلها ..

أخذونى

(إسكندرية دائماً؛ الطائر والشباك المفتوح).

إن التأمل فى هذا اللحن بما وفسره له

الشاعر من عناصر تلحين يؤكد التناغم الحركى الذى بدأ حركة ممتدة فى مقطعين متساويين لحنا ومختلفين إيقاعا، ثم مجموعة من الحركات الإيقاعية المتوافقة: يمينى، ويسارى، حروفى، كلامى، شمسى، نهارى، ثم ينتهى اللحن بمقطعين ينتهيان بالهاء الممدودة بما فيها من مساحة صوتية طويلة ومتسقة يختمها الشاعر بإيقاع حاد قاطع .

تأمل هذا اللحن صوتا وإيقاعاً ألا يحمل تجسيداً موسيقيا لهذا الأفق الدلالى الموحى بتجربة العاشق والمعشوق فى وجدان الشاعر وقد أخلص إخلاصاً مطلقاً لوجدانه النفسى.

ثم تأمل تجربة التوتر بينهما، وما أحدثته من بناء إشارى متوازن ومتجاور فى جدلية إيقاعية فى اللحن التالى:

من أى مكان ستطل على الآن

من أى الأركان .. ؟

كان رصيف البحر ..

وكان الفل ..

وكان الورد

وشقشقة الفجر

لنا

كان العصفور يحط على كتفينا

ويزقزق للأسماك

تتحصو

تجرى فوق الماء

وتدخل بيت عروس البحر

وتخرج

تجلس فى كفيك الحانيتين

تهدهدها

وتسير

(الطائر والشباك المفتوح)

لقد تمكن أحمد فضل شبلول من أن يؤلف بشعره موسيقى عاشقة، هادئة حينا، صاخبة متوترة حينا آخر، وهى فى الحالتين موسيقى تقدم ألحان الكيان النفسى للإنسان فى المكان، هذا إلى جانب ما فى جملة اللحنية من توافقات مكانية مسموعة فى المجموعات الصوتية والمصاحبات اللفظية، وفى صوت الإيقاع المتجاوب بين الشدة واللين، وبين الحاد والغليظ:

أحبك

إن الشتاء طويل

وليل الخريف عنيل

وصبح الربيع يفيض علينا

أحبك..

لا ترجعى الآن

إني أريد السباحة في شط هدبيك يا لؤلؤة
مري ريح بحر الشمال بأن تستكين
ومدي ذراعيك شطر الجنوب
فإن الجنوب يخبئ أحلامنا
دخلت حياتي
فصارت حياة
فلا ترجعي
(العبير الوطن؛ الطائر والشباك المفتوح)

* * *

ونرى الصخب المتوتر المشحون بالقلق المتدافع إيقاعية حادة وصاخبة، لا تكاد تهدأ حتى تعلو إيقاعها في طرقات متتالية، حيث يتارع اللحن مع الإيقاع في تجاذب متنافر ى ديوان الشاعر فوزي خضر الأخير «من سيرة الجواد المعاند»(١) وتورد

منه هذا اللحن:

كيف في لحظة واحدة
تتواطأ كل المساء
لتطفئ في الأرض ركض اشتعالي
ففي لحظة واحدة
هطلت من غيوم .. بحار
وفجرت الأرض أعينها
والمحيطات شقت سواحلها
فإذا بالسيول أتت تتسابق
قاصدة خطوتي
وأنا واقف
أتقي لطمات الزمان

* * *

ناظر للمدى رغم أنف اصطفاق المياه
بين أمواجها الثائرات وشعلة قلبي
مسافات تاريخي المستحيل
مسافات ذاكرة لا تشيخ

* * *

وتتماوج الألحان بين مد وجزر، وجزر ومد، في شعر ناجي عبد اللطيف،و فنرى إيقاعا الموج على أعتاب المدينة، يصفعها تارة ويحضنها أخرى، ويرتد ليعود في حركة مضطردة وإيقاع متكرر على نحو ما نرى في هذا اللحن(٢):

وجهها .

(١) فوزي خضر. من سيرة الجواد المعاند. الإسكندرية : كتب فاروس، ١٩٩٨ .

(٢) ناجي عبد اللطيف. قصيدة وجهها والرصيف المقابل. ديوان للعصافير أقوال أخرى. القاهرة: سلسلة أصوات أدبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ١٩٩٦ .

والرصيف المقابل
والعربات تعانق ملح الطريق
تفر النوارس
تقرع في الأفق
باباً
فباب
كيف ضلت خطانا الإياب
خارج من دمى
وجهها العذاب
ذكريات اللقا
على الصمت
جلستنا الفارغة
آه .. يا قمرى
كنت أعشق حزنك
حين أطالع وجهك
نظرتك الماكرة
آه .. يا قمرى
كل شيء يضيع
والمسافة ..
ما بين عينى .. والقلب
ليست تضيع

أستطيع الخروج من النهر
بل أستطيع الخروج
مالح أنت يا نهر
مالح ماؤك العذب
مالح ..
مالح ..
مالح ..

* * *

وينجح الشاعر فؤاد طمان فى خلق أبنية شعرية ذات تركيبة موسيقية معقدة ونامية على نحو ما نرى فى البناء السيمفونى، فتبدأ الصورة الموسيقية هادئة الحركة بطيئة الإيقاع فى لحن عريض:

كان مرأى الطيور على البحر
يبعث فى الحنين
إلى الرحلة المرجأة
إننى أقنع الآن
بالسير عبر الشطوط القريبة
والموت تحت مصابيحها المطفأة

ثم لا تلبث الحركة أن تحتدم فى صراع حوارى بين مجموعات ألحان عالية الإيقاع فى قرع سريع متوال ومنظم:

أستعيد قليلا من الشعر

بعضا من الصبر

أمنية صابئة

أستعيد وجوه الأحباء

والراية المستباحة

والطلقة المنبتة

فإذا وصل اللحن ذروته دخل في حوار بين اللحن والإيقاع:

استعين بكأس السلو على السهد

خمرته تتسلل مبطئة .. مطبئة

وإذا أقبل الصبح

أقنع بالجلسة الهادئة

فوق رمل الشواطئ

أرسم محبوبتي

وهي تسبح آمنة في الزبد

وأعد مرافعتي..

واضعاً فوق وجهي قناعي

منتظر ا للأبد

لينتهي اللحن كما بدأ في حركة بطيئة هادئة لينة:

خلق البحر في العناد

فما بال قلبي كصفحته الآن

مرتجف .. مرتعد

(الرحلة المرجاة)(١)

* * *

أما حميدة عبد الله فيقم بناء من التوافقات السرية بين المعنى والصوت بتلك القدرة على الإشعاع اللانهائي الإيحاءات وذلك بتحقيق تعادل متوازن بين الميل إلى الانتظام والميل إلى الحرية والتشوق والفوضى. إنها موسيقى الأبعاد الدلالية للصورة في امتدادات من صور وظلال:

حين ألقى المساء رداه إلى البحر

ألقت إلى الشواطئ در الشجن

والنساء اللواتي تعبن من السبح

كن يحدثن عن موضة العام والعطر

كن يحشحشن في الرمل وزدتهن ..

النساء احترفن على رقصة الموج صيد الرجال

.. ..

كان شيء على الأفق

يمعن في غبش البحر، يمتد حبلا من العطش البربري ويلتف حولي

فبعض الذي يحتويني جنون

وبعض على جزر القلب يضرب في الماء خيمته

ويجدف في الملكوت

(١) فؤاد طمان : أوراق الرحلة المرجاة . الإسكندرية : مطبعة السفير ، ١٩٩٥.

النساء ارتحال بحنجرة البحر
والبحر فى خصرهن ارتحال

(النساء والبحر والجنون؛ بحنجرة الأرض متسع للنشيد)

* * *

الحضور المكانى للإسكندرية فى شعر شعرائها على مستوى الرؤية الحسية بموسيقاها واضح القوة على نحو ما أوضحنا، فإذا انتقلنا إلى مجال الرؤيا بما تحتويه من أبعاد داخلية مجازية فسنرى هذا الحلول المكانى فى كل موقف من مواقف شعراء الإسكندرية، سنراه فى رومانسية صبرى أبو علم وأحمد النقيب، وفي صوفية أحمد مبارك، وفى رمزية العشق فى ثنائية المرأة البحر عند إسماعيل الشيخة وأحمد فضل شبلول، وسنراه فى السعى لتمثل الحضور الحضارى عند مراد عباس، وأخيراً فى الرؤيا الحضارية الصدامية المستفزة فى أعمال حميدة عبد الله.

وقد كان للمكان حضوره فى كل موقف من هذه المواقف على نحو ما سيتضح.

* * *

* الإسكندرية ذاكرة حضارية فى الزمن

قدم صبرى أبو علم وجدانيات مشبوبة، فيها صوت الشابى فى تمرده، ووجدانات نعيمة والفيتورى التى تتغنى بكفاح الضعفاء فى رومانسية ثائرة متحمسة.

وفى شعر صبرى أبو علم، قد لا تلمح الإسكندرية بشكل مباشر وملح، لكنك تحس بها، برائحتها وبجسدها، تشعر بها أنفاسها تردد فى القصيدة ما بين شهيق وزفير الكلمات والصور، فالإسكندرية بالمكان تسيطر بحسها التشكيلى على شعر الشاعر، ولهذا كان توجه الشاعر إلى الرومانسية نزوعا أملاه المكان، فالإسكندرية ذاكرة حضارية فى الزمن، وجغرافيا مكانية ممتدة ومتسعة فى فضاء يخفى من الأسرار أكثر مما يبوح، حيث يتعانق الأفق مع البحر الصحراء مع التاريخ فى شريط بحذاء البحر، فيخلق كل هذا عالماً أسطوريا تتنفس فى أرجائه كائنات أسطورية :

تنحسر الموجات السوداء بعيداً عنى
فى زمن كانت فيه تنبع من حدق الشمس
كانت عيناى دواما تتعلق برداء الصبح
تنفلت من الردهات الليلية
تبحث عن بقعة نور
تكشف أحلام العالم
تسكينى فى دائرة الضوء
تمزجنى بالعالم .. إنساناً باللمسات الأرضية
تجعلنى هذا العالم كله،
تعتصره
اتساقط في كف الدنيا قطرات ضياء
عبرات فؤاد يعشق قدر النبضات المعطاء
(خفقات عن يوم الذكرى؛ قصائد حب)

وأنا على يقين من أن صبرى أبو علم رأى رومانسية المكان، فتعلق بالشعر الرومانسى واتصل به وتواصل معه، وأبدع من خلال التصور الرومانسى غنائيات ذاتيه وجماعية عالية الحس الشعرى:

منذ البدء عشقت ملامحك الملساء الطفلية

وعرفت طريقى للخفقات الليلية

ورسمت ملامحك الحلوة فى كل عيون أعرفها

فعشقتك ضوءاً منتشراً ، أو عطرا عبقا

وعشقتك جذوة إيمان فى قلب نبى

وعشقتك ساعات خشوع في صومعة خلوية

ومشيت أبشر فى الأسواق، وفى الحانات

وفى الأديرة المعمورة والمهجورة

أعلن أن سؤالا فى عينيك

يبحث عن رد يمنحه الدفء دثارا

أو يعطيه سماحة كل عيون النساك

لكنك .. أرخيت ستاراً فوق ملامحك الأولى

فرذا ما جئ اليوم بوجهك مستورا

فبأى جراب سيكون سؤالك مردوداً..

(الأقنعة، قصائد حب)

وربما نجد فى هذا النص ما يشير إلى ثنائية المكان المرأة، وهو ما سنراه على نحو أكثر إلحاحاً عند إسماعيل الشيخة.

* * *

ويتأثر من رومانسية المكان يتغنى أحمد النقيب فى وجدانيات شاكية متألمة تحمل عذابات العالم وهموم البشرية، وتتألم فى حزن صامت:

ولا يعلمون

بأنى أغنى جمال الحياة، وهذى الحياة

بذاتى .. تموت

وأدرك سر ابتهاج الورود، ودمعى بعينى

خريف صموت

وأمنح للحائرين الأمانى

وحبى بقلبى رهين السكوت

ومن أجلهم

تغنى حروفى برغم الجراح

ورغم القيود

وجدت زمانى الذى لا يجود

وبين الورود

وبين القدود

وبين الصدود

يعانق حبى فؤادى الشهيد

(شاعرة ؛ أمنية للعالم)

وقد يبدو فى شعر أحمد النقيب شيء من النثرية، يؤدى إلى رتابة الإيقاع وسقوطه أحياناً، ربما لأن الدواوين الأولى للشعراء تحشد بمعظم التجارب الأولى للشاعر. وهذا يفسر من ناحية أخرى تردد البناء الشعرى فى ديوان النقيب وديوان صبرى أبو علم بين شعر التفعيلة بنظامه السطرى، والشعرى العمودى بنظامه الشطرى، وهى ملاحظة هامشية لا شأن لها بالدراسة الأيكلوجية التى تسعى إليها الدراسة.

كذلك لا نستطيع أن نتحدث هنا بدقة عن إمكانية توليد الطاقة المجازية فى مثل هذه الأعمال التى غالبا ما تستمد طاقتها المجازية من أعمال أخرين: الدلال الذى يتوارى خلف أرض الحلم والموج الذى يعزف الألحان، والشمس المطلقة فوق همس الموج، والحبيبة التى تعيش فى رحاب الحب، والروح تحلم بالحب والحب يملأ الكون نورا، والمحبان ينهلان الحب من نهر الأمانى. قصيدة «حلم يقظة» للنقيب، والقلب الندى الشغوف بأن يصبح كالطير حرا طليقا يشدو كما علمته الحياة لحنا يدعو به كائنات الوجود، وليهمس فى كل نفس بالأمانى الصافية للطبيعة التى خلقها اليد الحانية. قصيدة «كما خلقتنا اليد الحالية» لصبرى أبو علم.

* * *

وجه آخر للرومانسية نراه فى صوفية أحمد مبارك. ورومانسية مبارك رومانسية حديثة تتجاوز القصيدة الغنائية إلى شكل درامى قد تتعدد المشاهد والأصوات، ولكن فى إطار الصوت الواحد، هكذا يتجه أحمد مبارك إلى العمل على خلق تعبير مواز وغير مباشر للتجربة.

ورومانسية مبارك، وإن احتفت بتكوين الصور الحسية والداخلية، إلا أنها مختلفة تماماً عن دوائر المجاز الرومانسى المألوفة، فالقصيدة لديه بناء متخلق لا يتكشف إلا مع اكتمال القصيدة.

هكذا يعالج الشاعر مواقف الحيرة الرومانسية فى قصيدة «اللباب» معالجة جديدة تطوح مواقف فكرية أعمق من المواقف الرومانسية فى بناء هادئ الإيقاع والبناء، وكأنه بناء فكرى متأمل ينظر إلى الأفق الممتد فى حكمة السنين ليقيم تواصلا زمنيا فى المكان:

يا أيها الشيخ الذى ..

فى عمر جدى

كيف فى هذا المساء الموحش

الحزين

تطلق ابتساماتك أنغاما وأقماراً.. ؟

يا جدى السعيد قل لى :

كيف والسنون

قد تكالبت عليك

دونت فى أسطر الغضون

ذكريات كرها

وامتصت الرحيق والثمار

وكيف تبعث الشذى

وما يضم غصنك الفاحل

أزهاراً ؟

لقد استطاع أحمد مبارك فى هذه القصيدة، وفى غيرها من قصائد ديوانيه الأخير «ومضة فى جبين الجواد»، أن يقيم بناء تقابليا يعكس شيئاً من التصادم الخفى.

على أن أهم ما يلفت النظر فى شعر أحمد مبارك هو أنه استطاع أن يؤكد أن الموروثات الثقافية طاقة فعالة يمكن توظيفها بحيوية واعية مثقفة، أدركها من قبل شاعر الإسكندرية العظيم عبد المنعم الأنصارى.

* * *

وفى الإطار الرومانسى أيضاً يأتى شعرإسماعيل الشيخة أنشودة عشق للحياة. والأغنيات العاشقة للشيخة فيها أيضاً قدر من الصوفية، إلا أنها صوفية لا تنفى الجسد، وإنما ترمى بجذوتها فيه. هكذا تصبح الإسكندرية الوجود الإيكلوجى أنثى فى بعديها؛ الشهوة الجسدية والانغماس الروحى:

قلبى المعنى .. موهن

لكنه .. مغامر ، لا يأبه الصعاب

دوامة .. لا تسكن

مسافر .. عبر العيون

يقاتل المنون

سلاحه .. أشرعة ليست تمل

من عراكها المثير ..

للجراح

للرياح .. للمطر

لأنه ..

أسهرها السمر .. وما أقل ما يجود عاشق،

أحب هذه العيون

يقال: إنه جنون

وربما يكون

لكنه .

لأجل مبتغاه .. طلق السكون .. والحذر

وما يزال .. يرتجى الوصول .. للقمر

(حدث فى الرحلة الأخيرة لستلياد؛ الركض فى زمن المحال)

وصوفية إسماعيل الشيخة، من ثم صوفية ثائرة ممتلئة بالعواصف والأنوار تتدافع فى موجات عالية متلاحقة كأثر للعلاقات المتبادلة بين الإنسان والمكان، واستطاع إسماعيل الشيخة هنا أن يستغل هذه الشحنات الانفعالية

في تحريك سكونية الصورة من خلال ربط المجاز بالفعل:

بينما الموج يعلو ، ويعلو
وأصبح حولي سوار
من الموت .. يخنقني
أين أنت .. ياوجه أمي

(أين أنت يا وجه أمي؟! الركض في زمن المحال).

وتجربة العشق عند إسماعيل الشيخة تجربة انعتاق وتوحد بالمفهوم الرومانسي، فالذات الساعية إلى أن تتحرر من قيودها الحسية، تتوق للدخول في توحد مثالي روحي مع الوجود:

أشم الحلم في عينيك .. يحملني
إلى دنيا .. بلا مقت
فارسم في الدجى أملا، يناولني
ويبعدني
عن الأشواك والموت
فأحيا .. بين أحضانك
وأغصانك
تظللني
وتحميني

(أين أنت يا وجه أمي؟! الركض في زمن المحال).

وقد أثر إسماعيل الشيخة أن يستخدم لتجربة البنية الغنائية ربما لغلبة الوجدان الذاتي المشبوب والذي امتلأ بالمكان وتوحد معه، فكانت القصيدة غنائية توسلت باللغة العادية القريبة، لتقدم في إطار الترميز بناء عميقاً وثرياً:

وأتيت البحر وحدي
كانت الصخرة .. في عرس جديد
وعلى صفحتها
سهم وقلب .. يهمسان
وتهادت .. وشوشات
ليس يعنيها الزمان
ترشف الضحكة .. حلماً
ترسم الكلمة .. نجما
كل ما حولي يقول :
هكذا تمضي الفصول
والذي بالأمس كان
يحدث الآن
تحمل الأمواج .. أحلاما .. ندية
وحبيبان .. سوانا
في عناق الأبدية

(هذه الصخرة ؛ الركض في زمن المحال)

* * *

الإسكندرية تحتضن التجديد

الإسكندرية مغامرة وثابة تسعى للجديد، وتحتضن التجديد، هكذا وجدت القصيدة المعاصرة بتجاربها المتنوعة ، وخاصة القصية التشكيلية وقصيدة النثر، مجالا رحبا للقبول والتلقى.

والشعر المعاصر خارج حقول التجريب فى الشكل رؤيا حضارية تتحول معه القصيدة إلى خليط سيكلوجى تشكله المخيلة من الذاكرة التاريخية والجغرافية للإنسان الوجدان، وللمكان الحضور الحضارى فى فاعلية شعرية تطل على الفضاء المكانى والوجود الإنسانى لتؤكد أن العالم، وإن كان منكشفا أمام العين الباصرة إلا أنه مع هذا مغيب فى غموض داخلى يصنع سياجاً بين اللفظ والمعنى هو ذلك الغموض الذى يسيطر على الشعر المعاصر والذى يعكس أيضا من ناحية أخرى هذا السياج القائم بين الإنسان وغيره.

وهنا يجب أن ندرك جيداً الفرق بين الغموض الفنى الذى يشف عن فنية مقتدرة، وبين الغموض الذى يأتى نتيجة التقليد الهزيل المصطنع الذى لا تسنده مهارة عبقرية ، وهو سهل هين على المتلقى المدرب.

* * *

وفى إطار هذاالحضور الحضارى نقف هنا أمام تجربتين الأولى لمراد عباس فى دوانه «ألوان العمى»، وهى تجربة مبتلئة فيها قدر كبير من القلق والتوتر والبحث، وأمامها رحلة فى طريق النضج، والاستواء، والثانية رؤيا حميده عبد الله فى ديوانيه: (بحنجرة الأرض متسع للنشيد، وصباحان للولد المتشائم... وربيعات قبعة للهواء)، وهى رؤيا ناضجة بفنية مقتدرة تستحق الالتفات والدرس.

حاول مراد عباس فى ديوانه «ألوان العمى» الصادر عام ١٩٩٩، أن يتواجد فى جو مشحون بالأصوات الحضارية للإسكندرية فى رومانسية تسعى إلى إيجاد حالة عشق، تتوحد فيه الذات بالآخر توحدا فيه قدر من الصوفية بما يناسب مع حجم تجربته فى طور التكوين والتجريب.

الموج يعرف كيف يضرب صدرها العارى
ويعرف كيف تمتزج الدماء
الموج يعرف أننى موج
ويعرف كيفيرفع قبة الشبق
المعتق فوق أوج الاحتراق
(إننى موج؛ ولكن)

ومراد عباس فى شعره، لا يتعامل مع الحضور للمكان بشكل مباشر، فيثير الأصوات والمفردات والرموز فى أرجاء قصيدته، وإنما ينصهر هذا التواجد لديه حتى يصبح شذا يشم وصوتا ويسمع ووجوداً كأننا يتحرك فى أرجاء القصيدة:

يا بحر

يا وجه السماء

بالأمسيات الخضر

قد مرت على ذكراك قافلة النوارس

فرشت جناحيها على ضوء الأصيل

وتمددت ما بين أوردة الشفق

والموج يجرى تحتها متلظيا

.. غضبا

فيضرب ساحلا

ويموت مختلفاً على وجع قديم

والبحر من نزق

يفيق بقدرة أخرى

وفى الآفاق يراقبها

تخبئ سرها بالماء

(للبحر ذاكرة أخرى)

وربما يستطيع مراد عباس بحكم حجم خبرته الشعرية من استيعاب وتمثل هذا الحضور الحضارى بالقدر الذى يوضح موقفه، لكنالوقت والمحاولة واتساع مجال الخبرة والثقافة المعرفية ستوجهه بلا شك فى أعماله المقبلة.

* * *

أما حميدة عبد الله فقد نجح بشاعرية متمكنه فى أن يكون الأنموذج الذى يمثل الحضور الحضارى أثراً وتأثيراً للمكان فى عبقرية الشاعر وموقفه وتوجهاته.

قدم حميدة فى أشعاره رؤيا مدهشة فى وهج شعرى يحس إحساساً كشفيا يرينا مالا نتوقع رؤيته ويسمعنا مالا نتوقع سماعه:

حين تهبط فى الليل

تلك التى أطلقت

فى الفضاء مباهجها

تصنع الأرض قهوتها

من نبيذ العيون

حين تهبط فى الليل

تلك التى لا تليق

بغير القصيدة

تبدأ حرية الكائنات

ومن أفق بضلو عن تبدأ

قبره الصبح تكسر

قنينة الشجو

فى العابرين

(هبوط؛ صباحان للولد المتشائم)

يتعامل حميدة عبد الله مع أجواء المدنية والمجتمع تعاملا خالياً، ويقدمها رؤيا مثقلة بالهموم المتكاثرة؛ هموم الذات غالباً وهموم

الغير أحياناً، هموم الحاضر وهموم المستقبل.

وتصرجح هذه البيئة المعرفية في شعر حميدة وعيا حضارياً أيكلوجيا على المستويين الواعى واللاواعى فى عمل مفتوح يمتلك خاصية المدى المتعدد:

هل أنت نائمة

أم النهر الذى أنويه يفتح شرفة الحلم فى عينيك

أم وَدَقُ الكلام، وضحكة المأوى

وثوبك حل قيد الليل

فى دمى انسكب

ترى ألم صحى عند التهدين

أم يعترين من نبيذهما صراخ الخلق في الملكوت

من عسل الخطيئة

يا فضاء الله ممتلئاً برائحة النساء ووردة الكدح

زينب حدك بانفجارى فى ذرى البوح

وخلعت أعضائى نخيلاً

وارتجلت عشيقتى، والشمس ثم دحوت خبزاً

ثم غمرا كان هذا الشعر

أجلست العشيقة فوق عرش الماء

كان البجع يحمل عرشها

وشتلت لوتسة وكافورا وحنظلة

أو عزت للطير انتشرن مظلة فى الحبيبة

كان رمان وزيتون وطلح والنباقات من الطين الكليم

فتحت عينى، ارتطمت بفتنة الضوء

استحلت سحابة، ورجعت للبحر

ونفخت من روحى بجمجمة الرماد

(الحنين ينهض سنبلة وماء؛ صباحان للولد المتشائم)

فى هذه الحرية الفوضية التى تسعى إلى الانعتاق من أى نموذج في اتجاه شارد نحو اللاشيء يتجه الشاعر إلى إحداث تقاطعات مزعجة فى محاولة منه لإثبات الذات الرافضة لمسايرة الفشل

هكذا تتناثر الصور المرتكزة على امتداد إيحائية تدين إلى مرجعيات مكانية زمنية، فتبو المفردات حركة فى تغيير دائم وسيولة مستمرة.

الواقع أن الحديث عن القصيدة النص التى يقدمها حميدة عبد الله يحتاج وقفات متأنية أكثر للوقوف على هذا الإبداع المتألق، وهى دراسة تحتاج إلى قراءة مستقلة وعذرنا هنا أننا نتحدث عن هذه الأعمال فى إطار موضوع خاص بحجم الحدود المتناولة.

* * *

الإسكندرية حضور فاعل

هكذا تجلت عبقرية حضورا وحلولا فى أحاسيس ومشاعر الشعراء الذين عاشوا الإسكندرية، وعبروا عنها تعبيراً حسياً أحياناً، وأقاموا بترميز الحضور المكانى أحياناً أخرى على حسب طاقة الشاعر وتوجهاته الفنية، لكنهم جميعاً متفقون فى أن الإسكندرية حضور فاعل يستقطب الفاعلية الشعرية فتنبثق دلالات التركيب الجمالى للعمل الشعرى، ورحم الله عبد المنعم الأنصارى الذى لخص هذا الموقف فى قصيدة عبقرية أسماها «الإسكندرية»، وأختتم بها هذه الدراسة:

من أين هذا العطر والأثواب
لا الروح تعرفها ولا الأعراب
من أين تشدو فى عيونك زرقة
مواجةٌ .. وعلى الشفاه رضابُ
اسكندرية . ما الذى تبدينه
من فتنة تهفو لها الألباب
من يا ترى أحيا لديك صبابة
فبدت لحسنك رونق وشباب
واعدت تاجك بعد أن ضيعته
زمنا .. وأخفت سره الأحقاب
للفن فيك .. وللهو أرباب
ولكن رب مذهب .. وكتاب
وبكل أرض من غراسك كرمة
وبكل أفق من يديك شهاب
إسكندرية .. لا عليك بأنهم
كالأنبياء بأرضهم أغراب
الجبت من أثرى الحياة فبوركت
من الجبت .. وتبارك الإنجابَ



فلسفة الفن
عند سوزان لانجر

د. ماهر شفيق فريد*

سوزان لانجر فيلسوفة أمريكية معاصرة ولدت لأبوين ألمانيي المولد في مدينة نيويورك في ٢٠ ديسمبر ١٨٩٥ واختلفت إلى مدرسة فرنسية فيها، ثم حصلت على الليسانس (١٩٢٠) والماجستير (١٩٢٤) والدكتوراه (١٩٢٦) في الفلسفة من كلية رادكليف (كامبردج، ماساشوستس)، كما قضت فصلاً دراسياً في جامعة فيينا (١٩٢١ – ١٩٢٢) وظلت في كلية رادكليف مدرسة للفلسفة لمدة خمسة عشر عاماً، كما قامت بالتدريس في عدد من الجامعات الكبرى مثل جامعة ألوير، وجامعة نيويورك، وجامعات كولومبيا، ونورث وسترن (إلينوى)، وولاية أوهايو، وجامعة كولومبوس، وجامعة واشنطن (سياتل)، وجامعة مشيجان (آند أربور) والمدرسة الجديدة (نيو سكول).

---

* أستاذ مساعد الأدب الانجليزي بكلية الآداب، جامعة القاهرة.

وهي مؤلفة عدة كتب أهمها "ممارسة الفلسفة" (١٩٣٠) "مدخل إلى المنطق الرمزي" (١٩٣٧) "الفلسفة بمفتاح جديد: دراسة لرمزية العقل والطقس والفن" (١٩٤٢) "الشعور والشكل: نظرية في الفن" (١٩٥٣) "مشكلات الفن: عشر محاضرات فلسفية" (١٩٥٧) "صور تخطيطية فلسفية" (١٩٦٢) "العقل: مقالة عن الشعور الإنساني" (في ثلاثة أجزاء: ١٩٦٧ - ١٩٨٢). وكانت وفاتها في أولد لايم بولاية كونتكت في ١٧ يوليو ١٩٨٥.

ومن بين هذه الأعمال يبرز كتابها المسمى "الفلسفة بمفتاح جديد" باعتباره، فيما يحتمل، أهم مساهماتها في حقل فلسفة الجمال. إنها تهديه إلى "ألفرد نورث وايتهد معلمي وصديقي العظيم" وتصدّره بقول د.ج. جيمز صاحب كتاب "الشكية والشعر": "إن حيوية الخيال وطاقاته لا تعمل حسب الإرادة، فهي بمثابة الينابيع لا الآلات". وقد صدر الكتاب لأول مرة عن مطبعة جامعة هارفرد في ١٩٤٢ ثم صدرت منه طبعة ثانية عن المكتبة الأمريكية الجديدة في أكتوبر ١٩٥٩ مع تصدير مؤرخ في ٧ مايو ١٩٥١. ويتألف الكتاب من عشرة فصول هي: "المفتاح الجديد" "التحول الرمزي" "منطق العلامات والرموز" "الصور المنطقية والصور التمثيلية" "اللغة" "رموز الحياة: جذور السر المقدس" "رموز الحياة: جذور الأسطورة" "عن الدلالة في الموسيقى" "تكون المضمون الفني" "نسيج المعنى" إلى جانب "إقرار بالشكر" و"قراءات أخرى مقترحة" و"كشاف".

وسوزان لانجر ذات اهتمام حي بالفنون التشكيلية، فهي ترى في مقالة لها عنوانها "الفن: رمز الإدراك الحسي" أن الفن طليعة للحضارة. والعلم والفلسفة إنما هما منه بمثابة المواقع المحصنة التي بها تضمن الإنسانية المحافظة على فتوحاتها.

والتكنولوجيا هي غاية نموها – وتحجرها. فالحركة الحية الوهاجة المتقدمة للثقافة إنما تدفع بها الفنون دوما.

ومع ذلك فإن المكانة الروحية للفن ضئيلة الحظ من الفهم في الأذهان إلى الحد الذي نجد معه أن الفلاسفة يحارون في تفسير هذه الحقيقة التاريخية. والأسهل من ذلك بكثير هو أن نقدر قيمة العلم بالنسبة للتقدم الاجتماعي: والصلة الوثيقة بين رخاء الإنسان والعقل والمعرفة والتحكم في الطبيعة. إن بوسع الفلسفة – وهي نقد المعرفة ومعيار القيمة – أن تعالج، في ثقة، تطور الفكر المنطقي وفعله في تحويل الوحوش إلى بشر والهمجيين إلى حكماء. بيد أن حياة الفنون الشبيهة بحياة الأرينب – الفنون الخطية والجماعية والمعارض، التي تمثل معبدا من قوى تلوح لا عقلية، ولكنها ممدينة – تمثل تحديا لأفكارنا التقليدية عن الذهن الإنساني. وليست هناك نظرية اجتماعية أعطت قط حيوية الفن واستقلاله الذاتي حقهما، كما انه ليس هناك مذهب سيكولوجي قد فسر تأثيره الثقافي.

ونحن إنما نجد أنه في الحاضر الحديث وحده قد شعر الفلاسفة بأهمية الفن الأساسية، حتى عندما عجزوا عن تفسير هذه الأهمية. وربما كان هذا هو السبب في أن تقلب أوجه النظر المختلفة في علم الجمال قد بلغ هذا المدى البعيد في يومنا هذا. لقد كان الأقدمون يمرون بهذه المشكلة مر الكرام: وكانوا – في ذلك الحين – قليلي الوعي بالفن كمنبع للثقافة، وكانوا يعدونه – خلافاً لذلك – نتاجاً متأخراً وبلاذخاً للحياة المدنية وكانت مدنيتهم ما تزال مركزة الاهتمام على ذاتها، وكان تذوقهم مخلصاً، وتأثير ميراثهم القديم فيهم غير معترف به على الإطلاق. ومن ثم فقد كان تناولهم للفنون والفنانين عارضاً، إن لم نقل يتسم بالتعالي. كانت أعمالهم الفنية، كما هو واضح، محاكاة للواقع، وكانت باعثة على المتعة لأنها تجعل المرء يقابل أشياء مبهجة للحواس. وعندما صارت المتعة الحسية أمراً سيء السمعة، أصاب النحت

والتصـــوير والموســـيقى والدرامـــ والرابســوديا رشاش من هذا الخزى، إلا حين كان يمكنها الدفاع عن نفسها بانها تضطلع بوظيفة أخرى أشد جداء، وعـند ذلـك جهر التصوير والنحت بأنهمـا يحسـنان الطبيعة من طريق خلق صور من الجمال المتاح، أكمل مـن الواقــع، وأقدر على منح متعة أخلص. وادعــى الشـعر أنه يعلم، والموسـيقى أنهـا تلهـم الشجاعة، والمأساة أنها تطهر عواطف الإنسان الدفينة الخطرة.

وهكذا فإن الفن، الذى تقبل يوما على أنه تابع للحياة الباذخة، أضحى تابعـاً للأخلاق. وفيما بعد كان عليه، تحـت استبداد الدين، أن يحافظ على مكانـه من تصميم الأشياء باصطناع وظـيفة تعليمـية جديدة، هى – على وجـه التحديد – التقدم لطرح حقائق الوحى الإلهى الصعبة فى صور حية، أو إيقاعــات أنغـام مؤثـرة. ومرة أخرى، صار يعد قيمة إنسانية ثانوية، وتابعا.

وأخـيراً فإنــه فــى عصر من الصـناعة لا يعرف الرحمة، التمس أنصـــار الفن له عذرا آخر للبقاء: إن الفــن هــرب، وترويح، ولعب. إنه نقــيض الواقـــع الـــزائد، وتخفـــف ضـــرورى من طغيان الآلة والمكتب والطاولـــة. وعلـــى ذلـــك فإنه ينتمى انـتماء مناسـبا إلى ساعات الفراغ، كالرياضة وتعهد حديقة المرء فى فناء بيـته الخلفى، وهو راحة من العمل، بالغــة الأهمــية لمــن يقومون بأكثر الأعمال تدميرا، وهم الجماهير العاملة لكســب عيشها. ويلوح الفن، فى هذا الدور الاجتماعى، نائلاً لتكريم عالمى لم يحظ به من قبل، ولكن لهذا التكريم ثمنه. لقد أصبحت وصيفة الدين حلالة العقــد فـــى المجتمع الصناعى. وهذه ترقــية، دون ريــب، ولكنها لا تكاد تكون نعمة!

كـــل هذه الوظائف مقنع بما فيه الكفايـــة، ومع ذلك فإن كل فنان يعلم أن عملـــه لـــيس، فى المحل الأول، وسيلة لأى غرض أكبر من ذاته. إنه مهـــم، فـــى حد ذاته، كالتكنولوجيا، والوطنـــية، والأخلاق، بل والإيمان. وقيمته إنما هى قيمة فريدة، وأساسية.

فما الفن إذن؟ إنه مبدأ كل حرية، ووعـــي ذاتي، وروحانية حقيقية، إنه التعبير الرمزي عن الشعور.

إنه رمز وليس عرضاً. فالعرض الوجدانـــي الـــتلقائي – كالنحيب، أو الضحك، أو التقطيب، أو الزمجرة – ليس فناً. وكذلك لا يدخل في باب الفن التعبـــير الذاتي المؤثر الجميل للنمر، ولا رقصة دجاج الأرض في المساء، ولا الـــنداء الغـــرامي لطائـــر الدج الأمـــريكي: وهو من أكثر الأصوات تحـــريكاً للمشاعر في الطبيعة، ومع ذلـــك فإنـــه لا يعدو أن يكون صوتاً طبيعياً. إن هذه كلها علامات شعور، وليست رموزاً. وهي تنم على وجود وجـــدان، علـــى حين أن الفن يخلق صورته.

إن ثمـــة معنييـــن لكلمة "تعبير"، والـــتفرقة بيـــنهما جلـــيلة الخطر في ميدان فلسفة الفن. فالتعبير، بمعنى من المعـــاني، هو استجابتنا المباشرة لأي شـــيء يؤثـــر فـــي حساسيتنا. وهو، بعبارة فنية، اكتمال المدار الآلي الذي بـــدأه منـــبه، وقـــد يـــتخذ شكل فعل غرضـــي، أو مجرد إيماءة، ولكنه – في كلا الحالين – نهاية عملية نشأت من انطباع، وتضمنت تحريكاً للرغبة أو الأمل أو الخوف أو غير ذلك من قوى الوجدان.

والتعبـــيرية التي من هذا الدرب تنـــتمي إلى كل ألوان سلوكنا، وليس لهـــا وحدها فقط، وإنما أيضاً لألوان سلوك جميع المخلوقات. وهذا هو ما يدعـــى عادة بـــ "التعبير عن النفس". فالإيمـــاءات والأفعال التي تدل على مشاعرنا في طريقها الفعلي أعراض لحياتنا الانفعالية.

ومهمـــا يكن من أمر فإنه بمعنى آخر من المعاني يقال إن الجملة تعبر عـــن تقرير، أو إن الكلمة تعبر عن فكرة. إن عبارات the red house الانجلـــيزية و das rote Haus الألمانـــية و la maison rouge الفرنســـية تعبر كلها عن فكرة واحدة هـــي البيت الأحمر. ولا حاجة بأحد إلـــى أن يـــتفوه بهذه الكلمات في أي موقـــف عملي لكي يمنحها ذلك القدر اليسير من التعبيرية الذي نطلق عليه اسم "معناها الحرفي". ولو ان عبارة "البيـــت الأحمر" كتبت على رقعة من

الورق ضائعة فى الشارع، لظلت ذات دلالـة لفظـية حتى فى مكان لا بيت أحمـر فيه، يمكن أن تشير إليه. إنها خليقة بأن تبعث تصوراً، مستقلا تمام الاستقلال عن المهام التى توجد فيها، ويمكن أن نسمى "التعبير" بهذا المعنى "تعبيراً منطقياً". فالعلامات التى تحدثه ليست أعراضا وإنما هى رموز.

والـيوم يـتفق أغلـب الفنانين، والفلاسـفة والنقاد الأكثر علما، على أن الفـن صورة من صور التعبير. غـير أن هذا الاتفاق ليس وثيقا على النحو الذى قد تؤدى بنا هذه الكلمات إلـى أن نظنه، وذلك راجع إلى إبهام اصـطلاح "تعبـير"، فالمدرسة التى تؤمـن بأن التعبير الذاتى هو طبيعة الفن ترى فى كل عمل انعكاسا لأزمة شخصـية وجدانية من نوع ما، حتى لـيغدو المحصـ .ل الكلى لفنان تمثلا لخبراته الداخلية- وضرب من "الرحلة العاطفية" (بالمعنى القديم لتلك العبارة الـذى لم يكن معنى تحقيريا). وعلى اسـاس هذه النظرية يتطلب حتى فن المـؤدى، بقـدر ما هو خلاق، حشدا كبـيرا مـن الانفعالات الملائمة كى تختزن فى قلب الممثل أو الراقص أو الموسـيقى ثم يطلق لها العنان حين تقتضـى المناسـبة ذلك. وقد صرح فيليب عمانويل باخ – وهو من أول من كتبوا عن فن التفسير الموسيقى – بأنه ليس بوسع أحد، دون استثناء، أن ينقل إلى جمهوره أى انفعال لا يكون هو نفسه قد مر به. وجهر جوته بهذه العقيدة نفسها فى كلمات منشده:

إنى أتغنى مثلما يتغنى الطائر الصداح عاليا، يسكن بين الأغصان.

فالطائـر يتغـنى بباعـث من توقه الحالى، والمنشد – حتى ولو كان فى البلاط الملكى – لا يتغنى إلا بأفراحه أو أحزانه التلقائية.

غير أن ثمة إغراء يذهب إلى أن الفن لا يعبر عن شيء وقتى كالشعور اللحظى وإنما يعبر عن فكرة، ورؤيا، وتصـور – إنـه صورة من صور التعبـير المنطقى، لا العضوى، وهنا ينظر إلى الفن على أنه رمزى. وعلى الـرغم من أن هذه النظرة تعد تقدما على نظرة الرومانتيكيين، فإنها تؤدى بـنا إلـى انقسـامات جديدة محبطة،

وهي، في الواقع، لا تعدو ان تثير هذا السؤال: ما هي التعبيرية الفنية؟

إن الإجابات عن هذا السؤال تنطلق كالشحارير. وإنه ليقال لنا إن الفن يعبر عن "قيم اجتماعية" ويعبر عن مشكلات العصر، إنه يسجل مبادئ الفنان السياسية واتجاهاته الخلقية ومعتقداته الدينية، إنه يخلد الأشياء التي يحبها – كبطاح هاردى، وعذارى رفاييل الشابات، و"الفناجين والصحاف البيضاء، ناصعة اللمعان، تحيط بها خطوط زرقاء . ." عند روبرت بروك.

ثم نحن نعلم، على نحو أشد غموضا، أنه يعبر عن رغبات خالقه الخفية، ويكشف عن موضوعاتها على صورة رمزية، وأنه يخدم البشرية باعتباره ضربا من أحلام اليقظة جماعيا، يمثل الرغبات المشابهة التي تعتلج في صدور كل رائيه. وربما أمكن، عند هذا الحد، أن تكتمل حلقة الجنون بالارتماء في مذهب التعبير الذاتي الذي هُجر حديثا مادام الفنان، كالعصابي، لا يخلق رموزه الحلمية إلا ليتخفف من انفعالاته المكبوتة، بحيث يكون نشاطه، في الحقيقة، عرضا في نهاية المطاف – كأغاريد الطيور أو دموع الأطفال.

وثمة سبب لهذا الخليط من النظريات المتضاربة عن التعبير الفني، لأن كل عمل فني، من الناحية الفعلية، يعمل على هذه الأنحاء كلها. إنه يعمل كعرض ورمز. وهو قد يرمز إلى الأشياء حرفياً (كأن يرمز مثلاً إلى المشهد المعاصر) أو مجازياً (كأن يرمز إلى الأفكار المحرمة)، وهو قد يبهج أو يغيظ أو يعلم. أضف إلى ذلك أن الخلق الفني – والأداء، أكثر منه في هذا الصدد – إنما هو وسيلة مهمة من وسائل التعبير الذاتي، وكثيراً ما يكون الاستمتاع بعدة أعمال أعراضياً هو الآخر. فالفن "معبر" بكلا معنيي الكلمة، وهو معبر عن كل شيء.

غير أن ثمة ضرباً من التعبير ينتمي إلى الفن وحده، ويميزه عن كل المناشط الأخرى ووظيفة مميزة بفضلها يدعى العمل "فنياً"، بالمعنى الصحيح لهذه الكلمة، مهما كانت له من صفات أخرى أو لم تكن. ذلك أن الفن هو، على التحقيق، رمزية،

ولكنها رمزية من نوع خاص تماما، وهــو يعــبر عن شيء لا سبيل لأى وسيلة إنسانية أخرى إلى التعبير عنه.

إن كلايــف بل، الذى يحتمل أن يكــون أول ناقد تبين أن معيار الفن الحــق إنمــا يكمن فى هذه الخاصة وحدهــا، قد كان ينظر إليها على أنها "صــفة" خاصة تمتلكها الموضوعات التى تتوافر فيها. وقد أطلق على هذه الصــفة اسـم "الشـكل ذا الدلالـــة" Significant Form. إن الطــريقة التى يمكن أن يكون الشكل بواسطتها صفة أمر محير من الناحية المنطقية بعــض الشىء، غير أن الحيرة تزيل نفسـها بنفسـها عندما نتفهم قوة هذا النعــت "ذا دلالـــة" Significant (ويلــوح أن كــتابة الـــ S والـ F بالحرف الكبير أمر أساسى عند بل).

إن الشكل ذا الدلالة ليس صفة وإنما هــو – كمــا تدل الكلمات – خاصة شكلية، ومع ذلك فإنه يتملك الموضوع ويـتغلغل فـيه، مثلما تفعل الصفات الحسية.

ومــن الغريــب ألا يكون بل قد أطــلق صبراً على فكرة كون الشكل ذى الدلالـــة Significant Form ذا دلالـــة significant (بدون الحرف الكبــير) علــى أى شيء. وفى هذه المفارقـــة الغريـــبة، كما فى تبينه لـــ "الخاصـــة" الحاسمة، نال تأييد روجر فراى الحار. ولئن كان محك العصيدة هــو أكلها، فإن كل ما يستطيع المرء أن يلاحظه هو أن هذين الرجلين كانا ناقديــن جيديــن، على نحو بارز، لا تشتت انتباههما غرابة أو عوامل من ناقلــة القول فى الأعمال التى تصديا للحكم عليها. ومن المحقق انهما اهتديا إلى حقيقة. وعلى ذلك فإنه ليس بوسع المفارقــات أن تــنهض كنــتائج فى الفلســفة، وإنمــا هــى تظــل دائماً مؤشــرات – مؤشــرات إلى موطن العقدة فى المشكلة.

وهذا هو الشأن هنا. فالسر ناشئ مــن افــتقار إلى التحدد فى استخدام التصورات المنطقية وهو أمر طبيعى فيمــن ليسوا بمناطقة. ذلك أن العمل الفنى، بمعناه الأمثل، لا يملك شكلا ذا دلالـــة – وإنما هو هذا الشكل. وهو، بهــذه المثابة، ذو دلالة على شيء لا يستطيع أى رمز آخر أن يعبر عنه –

هو مضمون كل فن حق، وكل فن فقط.

والدلالة الفريدة للأشكال الفنية رمز مباشر إلى الشعور. فلنر ما يستتبعه هذا الزعم.

إننا نجد، في المحل الأول، فكرة الرمز. فالفن في جوهره رمزى، وعلى ذلك ليس لمعناه أى صلة ضرورية بالآلام والمسرات التى كانت تهز صاحبه بينما كان يصنع أى شكل محدد. وتذوق محتواه لا يتطلب، كما يظن كثير من الناس، دراسة لحياة الفنان، وتبين متى صنع ذلك العمل بالضبط، وما الذى كان يشغل باله حينذاك، ومن كان يحب أو يخشى أو يحارب. إن هذه الأشياء كلها قد تنعكس على العمل، ولكنها ليست بالتى تصنع منه فناً جيداً، إن كان كذلك. إنها قد تجعل منه سجلاً نفسياً شائقاً أو بياناً خلقياً، ولكن أضعف اللوحات وأسوأ المنظومات حظاً يمكن أن تكون حائزة لهذه الفضائل، تماماً مثلما قد تحوزها التصاوير العظيمة وأفضل الأشعار. فالنجاح الفنى للقطعة يكمن فى المعنى الذى تجسده بصرياً أو سمعياً، دون إشارة إلى ما وراء مظهره – أى يكمن فيما يعنيه بوضعه الراهن. ذلك أنه يقوم مثلما يفعل التقرير، ويقدم معرفة بالشعور مثلما يقدم التقرير معرفة بالعالم.

وقد اقترب روجر فراى من الامساك بناصية هذه الحقيقة عندما حاول أن يمنح فكرة "بل" عن الشكل ذى الدلالة بعض التبرير المنطقى. ولكن حجر عثرته تمثل فى أن علاقة المعنى التى تتضمنها تلك الفكرة لم تكن قد حُلم بها، لسوء الحظ، فى أى فلسفة. وهكذا فإنه لم يرتطم بها فحسب، وإنما سقط عليها أيضاً. لقد كانت كل الرموز المعتمدة تعنى ما تعنيه من طريق رجوع تقليدى إلى شىء آخر، يقدم متميزاً بدوره. وقد شعر بأن هذا هو، على وجه الدقة، ما لا يفعله الفن؛ فإن ما يعبر عنه الفن – كائناً ما يكون – لا يمكن أن يسمى أو يشار إليه كشىء مستقل عن الشكل المعبر ذاته. وهكذا فقد تحاشى الاكتشاف المتخايل لأن الفن رمز، واستسلم لحيرته.

لقد كتب في ١٩٢٥ يقول: "يلوح لي اني، في الوقت الحاضر، عاجز عن أن أجاوز هذه الإيماءة الغامضة إلى الشكل ذي الدلالة. إن "التعبير عن الفكـرة" عند فلوبير يلوح لي مقابلا بالضبط لما أعنيه، ولكن وا أسفاه! فإنه لم يشرح قط، ولعله ما كان بمقدوره أن يشرح، ما كان يعنيه بـ "الفكرة".

والمستر فراي بدوره لم يجاوز قط إيماءته الغامضة، ولكنه كان مصيبا على قدر ما مضى، فتذوقه للشكل على أنه شيء ذو دلالة قد أصابه الخلط من جراء قضية "الشكل والمحتوى" الأكثر شيوعا – ومن أمثلتها النظر إلى الشكل المرئي للمائدة على أنه جزء لا يتجزأ، أو وجه من أوجه المائدة ذاتها – وهو الوجه الذي يعيد الرسام خلقه على القماش. وإنه لمن الطبيعي في نظر المتأمل الساذج أن ينظر إلى المائدة الفعلية على أنها "محتوى" الشكل المصور، وأن يبحث عن أي دلالة أخرى للشكل بين الأشياء التي قد ترمز إليها المائدة. بيد أن فراي كان يعلم أن مثل هذا المحتوى – سواء كان مائدة، أو عذراء، أو مشهد بمثليه – لا يسمح بدخوله إلى الصورة إلا من أجل الشكل المرئي الذي يقدمه. ومع ذلك فإنه لم يستطع أن يغري قراءه بالابتعاد عن افتراض أن المعالجة الفنية ينبغي أن تضيف شيئا إلى تذوقنا الموضوعات المصورة. وقد كان هو نفسه ينظر إلى الفن على أنه طريقة مستنيرة، على نحو خاص، لرؤية "ما تلوح الأشياء عليه في حقيقة الأمر". وهكذا فإنه، حتى يومنا هذا، مازالت الدلالة الوجدانية للموضوعات الجمالية يُبحث عنها دائما في الدائرة الضيقة من الأحاسيس التي قد تكون مرتبطة بمحتوى الموضوع.

إن السبيل الوحيد لتحرير الأشكال الفنية، أي الأشكال ذات الدلالة، بالمعنى الذي نحاول أن نستخلصه ونوضحه، من شبكة قيمها التصويرية هو أن ندرك أن السؤال المتصل بالموضوع ليس هو: "ما الذي يفعله الشكل من أجل مساعدتنا على استيعاب المضمون؟" وإنما هو: "ما الذي يفعله المحتوى من أجل

مساعدتنا على استيعاب الشكل؟" لأن هـذا السؤال الأخير هو الذى يطرحه الفـنان. ونحـن نجد علاة أن الهيئة المألوفة للموضوعات هي التي تحدد وحـدات الشـكل. وأحـياناً ما يكون التركيز الحاد للمعنى الحرفي، أو فعل إنسـاني أو شكل سحرى بؤرة اهتمام تجـذب العين. ووهم الحجوم، الذى نحصـل علـيه مـن طريق تصوير الأشـياء، إنمـا يخلق فراغات خالية علـى نحو أقوى مما يستطيع مجرد بقع اللون أن تفعله. والبعد الثالث إنما يـتحدد، كـأقوى مـا يتحدد، بظهور الأشكال الصلبة.

هـذه كلها وسائل عون فنية على الافصاح عن شكل بصرى هو الهدف الحقيقى للمصور. فالشكل يتكون من ألوان وخطوط لا من "أشياء". ونحن نقـرأ "أشياء" فى التصميم، وبضربة واحـدة يوجـه تبينها العين فى اتجاه أبـرز مـن غـيره، ويحدد النبرات والوقفـات تـبعاً لذلـك. وهذا هو ما يسـتطيع المحتوى أن يقوم به لأجل الشكل. أما حين لا يفعل ذلك فإنه لا يعـدو أن يمـض الخلق الحقيقى –

وهـو العمـل الفنى (إن هذا التقرير مغـرق فـى التبسـيط)، وربما كان جارفـاً أكثر مما ينبغى: غير أنه لا مفر من ترك تحولاته لعمل تال).

ومهمـا يكن من أمر فإن الشكل الخـالص يكون محملا بمعنى خاص به. فهو ينتمى إلى ضرب من الرموز مختلف عن ذلك الضرب المألوف من اللغـة المنطقـية الذى نستخدمه لنقل الحقائق والخيالات في الحياة العملية. وهـو رمز لأنه يفصح عن فكرة – عـن الفكرة التى لم يشرحها فلوبير: عـن تصـور لـ "الحياة الداخلية" ومورفولوجية الشعور. إن "الشكل ذا الدلالة" صورة مباشرة للمشاعر، وهو يقـدم لأفهامـنا نماذجهـا المتداخلة المتغـيرة. وهو لا يمنحنا انفعالات، وإنمـا يبيـنها لنا، كما أن كل تعبير رمـزى لا يعدو أن يقدم موضوعاته دون أن يتسبب فى حدوثها فعلاً. وثمة أسباب منطقية تحول دون تسمية مثل هذه الرؤية "لغة" غير أنها – كاللغة – تصـوغ الأفكار، وهى عين الأفكار الـتى لا تصلح الكلمات عموماً لأن

تـنقلها: أفكـار الحساسية، وتصوير الخبرة الحيوية والانفعالية.

وإن قـدرة الأشكال الحسية على أن تنقل المشاعر مباشرة لتتضح أكثر مـا تتضح فى ميدان الموسيقى. فثمة جمـل موسيقية معينة وهارمونية لها طابع وجدانى محدد حتى عندما ننظر إلـيها معـزولة. وثمـة حالة أخرى متصـلة بموضـوعنا هى ما يُعرف بثلث بيكاردى picardy third وهو ثلـث مـن مقـام كبير فى الوترية الختامـية لقطعة تتوازى نغميتها مع الثلث من مقام صغير.

وهـو أحـياناً ما يحدث انطباعاً صـادماً كضـوء خاطف: وأحياناً لا يعـدو أن يزيد من حدة شعور الجسم الكامل الذى يتجه إليه القرار كما هو الشأن فى فيوجة باخ المعروفة للبيانو من مقام سى صغير (رقم ٢). غير أن للـنقلة المفاجئة فى كل حالة قيمة متمـيزة فعالـة لا سبيل لأى حديث لفظى إلى أن يشرحها.

وثمـة أشكال موسيقية لا حصر لهـا تتمـتع، فـى نظر الموسيقى، بمضـمون شـعورى لا يعتمد على تداعـياته الشخصية وإنما يعتمد على ما قد يستطيع المرء أن يسميه ببساطة "الحاسـة الموسـيقية" كما توجد فى عصـره وتقاليده (لأن مصطلح الفن ينـبغى تعلمه كاللغة، وإن كان هذا لا يجعـل مـا يعبر عنه فى المصطلح مجرد مواضعات اجتماعية). والقطعة الموسـيقية تفضـى بـنا إلى إدراك مشـاعر وانفعـالات، لأن صـورة الصـوت وصور الحساسية متشابهة، ومن ثم كانت الموسيقى رمزاً سمعياً لما كان خليقاً أن يظل دونها بلا شكل وغير قابل للتوصيل.

وينطـبق هـذا الأمر نفسه على الأشـكال البصرية المخلوقة من نور وظل ولون. فهنا أيضا نجد أن لبعض الأشكال معنى انفعاليا مباشراً مستقلا عـن ارتـباطاتها بالموضـوعات الحقيقـية. إن خطوطهـا وصـفاتها الحسـية وعلاقـات بعضـها ببعض معـبرة كالعلامـات الموسيقية تماما. وهـى العناصر التى تدمج فى أعمال الفـن البصرى – أشكال ذاتَ دلالة. تتركب أحياناً على نحو لا يصدق فى آيـات مـن اللون والشكل – وليست

الأماكن ولا الناس ولا الأشياء فالمحتوى كله دعامة للافصاح عن الرمز المنظم. والشكل حيوى، لا الشيء المصور – فقد يكون فى الكرسى أو الدرابزين من الحياة ما فى الطائر.

ونحن نقول إن الأشكال "تملك حياة" ولكنها من الناحية الفعلية، بطبيعة الحال، "تملكها" كما أن كلمة "يهوه" "تملك" القدرة على إشاعة الرهبة. فالأشكال تعبر عن الحياة بمباشرة ووضوح لا يدانيها فيهما التعبير الحرفى من طريق اللغة المنطقية. إن اللغة فى استخدامها الأولى – كبسط لتقريرات – غير ملائمة على نحو فريد لنقل أفكار عن الوجود الذاتى. إنها معجزة فى أداء منطق الطبيعة الفيزيقية لأن تركيبها الخاص يتمشى مع ذلك المنطق، ولكنها لا تتمشى مع نموذج حساسيتنا. وأقصى ما فى طوقها أن تفعله هو أن تسمى أنماطاً معينة من الوجدان: فرح، أسف، حب، غضب، خوف، إلخ . . ولكنها، فى نطاق أى مقولة من هذه المقولات، عديمة القدرة تماماً على أن تمنحنا تصورات واضحة لارتفاعات الشعور وانخفاضاته واندفاعاته وضغوطه وانتشاره. إنها لا تفصح عن أفكار خاصة بمثل هذه الخبرة كيما نعرفها مثلما تفصح عن الأفكار الخاصة بالموضوعات والأحداث الخارجية. ولما كنا عادة نعتبر اللغة الأداة الوحيدة للتصور ومن ثم المنطق، فإننا نلصق على الجزء المنفعل بأكمله من طبيعتنا بطاقات: "لا يُنطق به" و"لا عاقل" و"خاص". ومع ذلك فإن مرأى الضو الأحمر فى إشارة المرور هو، فى الحقيقة، خصوصى خصوصية مضايقة انتظار تغيره. غاية الأمر أن الحديث عن الضوء الأحمر أيسر من الحديث عن رد فعلنا الوجدانى إزاءه، وهذا ما يجعله يلوح ملكاً مشاعاً فى مجتمع لديه ملكة الكلام.

غير أن الأشياء التى لا يمكن تقريرها يمكن، رغم ذلك، أن تُبين – بمعنى أن تُفهم ويُرمز إليها وتقدم لإدراكنا المباشر. وهذا الكشف عن نماذج الوعى الأساسية هو القدرة التى يتمتع بها "الشكل ذو الدلالة". وفى

سبيل بلوغ هذه الغاية يتصارع الفنان مع مادته ويبلغ بوسائله الفنية المدهشة مرحلة الكمال؛ لأن تقديم هذا الجوهر لطبيعة الإنسان ليس بالأمر اليسير. إنه انتصار من انتصارات الإسقاط الرمزي والبصيرة. وعلى ذلك فإنه لا ينبغي علينا أن نبخس براعة الفنان حقها، إن براعته هي كلامه

وهنا نقف فجأة في مواجهة تصور للفن يفسر جديته وتميزه عن المصالح العملية وعلاقته الوثيقة بالشعور. كما يميز تحرره الكامل من الهوى ويميز، بالتأكيد، سيطرته على درجات الوجدان كلها. وتنظر هذه الفكرة إلى نشاط الفنان على أنه عمل وليس لهواً؛ على أنه فتح عقلي لأعمق ضروب الواقع وأصعبها، بدلاً من أن يكون فراراً من الواقع إلى عالم من الأحلام. وهكذا فإنني، من هذه النقطة، لا أتردد في أن أدفع بهذا التعريف: إن الفن صنعة تهدف إلى تحقيق أشكال ذات دلالة على الشعور الإنساني.

إن الفن هو الرمزية الوحيدة التي نملكها من أجل طرح فكرة إدراكنا الحسي الخاص، ومن أجل نقل معرفتنا بذواتنا وهي التي عدها سقراط – أحكم جميع الرجال – أعلى ضروب المعرفة. ومن المحقق أن كمال الأداة الصالحة لهذا الغرض ليس تابعاً لشغل الحياة الحق وإنما هو مبدأ كل شغل من هذا النوع.

وإن الأسئلة لتحتشد على أبواب كل ما يدعو نفسه تعريفاً: أهو تعريف عام بما فيه الكفاية؟ وهل بمستطاعه أن يشمل، حقيقة، كل الفنون المعروفة؟ وعلى أي نحو يضرب الشعر والقصة والدراما بسهم في الشكل ذي الدلالة؟ ومن الذي يحكم على معناه؟ ليس هناك نهاية للقضايا التي يولدها هذا القول، ولا يتسع المجال هنا لمناقشتها. غير انها ليست محبطة للآمال؛ فإن الإجابات عنها إنما تكمن في نظريتنا التي ليست جديدة حقيقة – وإنما نحن لا نعدو ان نكون قد نزعنا عنها الكثير من الأثواب التي لا تلائمها.

إن العمل الفني شيء بالغ التعقيد. فهو، في آن واحد، ملك اجتماعي، وسجل شخصي، وقطعة من التعبير

عن النفس، وتأثير، وموضوع بهجة حسية أو تسلية إلى الحد الذى نجد معه أن أشياء بالغة الكثرة يمكن أن تقال عنه بصدق وتجعل مشكلة فضائله الفنية المحددة واضحة دون تجريد صارم. غير أنه ما إن يدرك الشكل الرمزى فإن جميع القيم الأخرى التى قد يمتلكها العمل الفنى تلوح سطحية ومن نافلة القول، إلا أن تسهم فى تقوية ذلك الرمز. إن الجاذبية الحسية، وموحيات الحلم، والمحتوى الأخلاقى – كلها ينبغى أن يكون لها مبرر تكنيكى، وفائدة فنية، وإلا كانت خبثاً وعائقاً فى الطريق. وكلما تم العمل الفنى على هذه "القيم الثانوية" إلى جانب امتيازه الشكلى (حيث ينبغى أن تذوب كل هذه القيم فيه، بما لا يدع لها مجالاً للوجود المستقل) كان العمل أشد جذباً، وأكثر تعرضاً لميل أو نفور رائيه، على نحو تحكمه المصادفة.

إن الفن هو بمثابة رأس الحربة لكل تقدم ثقافى لأنه يمثل انفتاح "العين الداخلية"، وسجل الحياة من الدافع اللاشعورى العميق إلى أعلى درجات حدة الوجدان والوعى. والموروث الفنى لشعب من الشعوب يعبر عن تصوره لكل القيم وكل الأشجان. وإن كل عصر تاريخى عظيم ليتخذ منطلقه من شعور جديد وحس بالواقع جديد: وهذا الشعور يجد صياغته وتجسده فى الفن – على حين تبنى آثاره ثقافة جديدة. وهذا هو السبب فى أن الفن دائماً يلوح وكأنما يخدم ضروب الحماسة الشعبية الكبيرة للمجتمع الإنسانى وإن كان، فى حقيقة الأمر، يقتات مثلها على نفس المصدر. إن الكنيسة والدولة والآلة والمال سجل لنشاط الإنسان وعقله، أما الفن فهو سجل للإنسان ذاته.

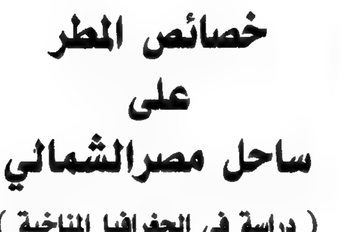
هذه لمحة عن فلسفة الفن عند واحدة من أنبغ فلاسفة الجمال فى القرن العشرين (تدحض، عرضاً، الشكوى الشائعة عن قصور النساء فى حقل التفكير الفلسفى) أختمها بكلمة لويلارد أ. آرنت، أستاذ الفلسفة بكلية تشاتام، بجامعة بتسبرج، يقول فيها:

"سوزان لانجر مهمة، جزئياً، لأنها قد حاولت أن تشيد نسقاً فلسفياً – أو بكلمات أ.ن. وايتهد الذى كان من

المؤثرات الباكرة في فكرها الفلسفي، أن "تصوغ نسقاً من الأفكار متسقاً وضرورياً يمكن، على ضوئه، تفسير كل عنصر من خبرتنا" حيث الفنون (الموسيقى والتصوير والشعر والرقص، إلخ..) لا تقل أهمية من حيث هي صور من المعرفة، عن الرياضيات والفيزياء. ومن أحد المنظورات يمكن أن يقال إن لانجر تحاول أن تقدم وصفاً أكثر كفاية من أى نظرية أو فلسفة سابقة لـ "اتجاهنا الجاد إزاء الفنون" أو للدلالة الثقافية أو التربوية أو الذهنية الهائلة التى تتسم بها الفنون فى كل الثقافات، من الناحية الفعلية. ومن منظور مغاير قليلاً، يعادل ذلك صدقاً أن نقول إن اهتمامها بالفنون – من حيث هى فيلسوفة – راجع أساساً إلى اقتناعها بأن الفنون، فى الحقيقة، تقدم أكثر المفاتيح وعوداً إلى أحاج متصلة بطبيعة وأصل الخبرة والعقل والمعرفة" (مفكرو القرن العشرين، الطبعة الثانية، تحرير رونالد تيرنر، مطبعة سانت جيمز، ديترويت ١٩٨٧، ص ٤٣٢).

لمزيد من القراءة:

- "مشكلات الفن: نقد عنيف لكتاب للفيلسوفة لانجر بقلم ريتشارد وولهايم" ترجمة أحمد خيرى سعيد، مجلة المجلة، مايو ١٩٥٨.
- "فلسفة الفن عند سوزان لانجر" فى كتاب "فلسفة الفن فى الفكر المعاصر" للدكتور زكريا ابراهيم، مكتبة مصر، د.ت.، ولكن المقدمة مؤرخة فى أول يناير ١٩٦٦.
- "أفق جديد للفلسفة: سوزان لانجر والفلسفة الوضعية" بقلم د. فؤاد زكريا، مجلة الفكر المعاصر، مارس ١٩٦٥ (أعيد نشرها فى كتابه: آراء نقدية فى مشكلات الفكر والثقافة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥).



خصائص المطر على ساحل مصرالشمالي

(دراسة فى الجغرافيا المناخية)

د/ إيملى محمد حلمي حمادة *

مقدمة

يعتبر المطر أهم مظاهر تكاثف بخار الماء فى الهواء .وتكمن أهميته فى كونه العنصر الأساسى لمختلف مظاهر الحياه على سطح الأرض ، فضلا عن إسهامه بدرجات متفاوتة فى تشكيل قشرة الأرض بالعديد من الظاهرات الطبيعية التى تشهد على غزارة المطر أو ندرته عبر العصور الجيولوجية .

* مدرس الجغرافيا الطبيعية – كلية الآداب – جامعة المنوفية

ويتمتع عنصر المطر في الساحل الشمالي المصري على البحر المتوسط بأهميه خاصة تكمن في:

* إن الموقع الفلكي لجمهورية مصر العربية قد فرض سيادة الظروف المناخية الصحراوية وشبه الصحراوية على الأراضي المصرية باستثناء هذا الساحل الشمالي الذي يمثل الحد الهامشي الجنوبي لاقليم مناخ البحر المتوسط (٣٠ - ٤٠ ° درجة شمالا). إذ يمتد حوالى نصف دائرة عرضية ما بين ٥٦ ٣٠ ° شمالا الى ٣٣ ٣١ ° شمالا . وقد كان هذا السبب الرئيسي في استحواذ هذا الساحل على أكبر نصيب من المطر في مصر على الإطلاق .

*يعتبر هذا الساحل الشمالي المستقبل الأول لجميع المؤثرات البحرية - أهمها عنصر المطر - قبل توغلها في الاراضي المصرية .

* يبلغ طول الساحل الشمالي حوالى ١٠٠٠ كيلو مترا من السلوم غربا الى رفح شرقا (يوسف ، ١٩٩٨ - ص ٢١١) ممثلا الحد الفاصل بين الخصائص المناخية لطبقة الهواء الملامسة لسطح مياه البحر المتوسط من جهة الشمال ، والظهير الزراعي في الدلتا وشبه الصحراوي والصحراوي في هامشه الجنوبي إذ أن الأجزاء الواقعة الى الجنوب من دائرة عرض ٢٨ درجة شمالا عديمة المطر (محسوب ، ١٩٩٢ . ص ٢٠٩).

* يتوزع على طول الساحل الشمالي اثنا عشرة محطة رصد مناخي . ترصد جميعها عنصر المطر - بنسبة تبلغ حوالى ١٩ % من إجمالي محطات الرصد التي تغطي جمهورية مصر العربية (الأطلس المناخي لمصر ، ١٩٩٦) مما يؤكد أهمية المؤثرات البحرية الرطبة القادمة من البحر المتوسط وتباين توزيعها على طول الساحل مما يستدعي ضرورة رصدها بهدف توظيفها والاستفادة منها .

*يعد المطر العنصر الأساسي للتمييز بين ساحل البحر المتوسط وظهيره من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، يكاد يكون المطر هو المورد الوحيد للمياه على طول هذا الساحل . ولهذا يسعى سكانه الى الاستفادة القصوى من مياه المطر من خلال تجميعها في شكل جريان سطحي ، وإقامة السدود الترابية في مواضع مختارة على طول مجاري الأودية بهدف حجز مياه السيول وتخزينها تحت السطح في الكثبان الرملية الساحلية . وقد بلغ عدد هذه السيول الترابية والحجرية ١١٦ سدا على طول الساحل بسعة تخزينية تصل في جملتها الى أكثر من ٣٠٠,٠٠٠ متر مكعب (محسوب ، ١٩٩٢. ص ٢٢٩).

• تبلغ مساحة المراعي الطبيعية المزدهرة بأجود الأنواع النباتية ذات القيمة الغذائية المرتفعة ، تبلغ حوالى أربعة ملايين فدان جنوب خط الساحل فيما بين مدينتي الأسكندرية والسلوم (المصدر السابق ، ص ٢٨) .

أهداف البحث :

يهدف هذا البحث الى :

١.إبراز أهمية عنصر المطر على طول الساحل الشمالي من خلال دراسة كميته الشهرية والفصلية والسنوية وتحديد امكانية الاعتماد عليه .

٢.تحليل الخصائص الاحصائية للمطر لتحديد توزيعه ودرجات تباينه ومعدلات

انحرافه ومعاملات اختلافه عن معدله فى كل محطة على حده وعن المعدل العام للساحل .

٣.الحكم على كميته من حيث الغزارة أوالندرة فى كل محطة من خلال تحديد كميات المطر والفترة الزمنية اللازمة لسقوطها مرة أخرى على ذات المحطة .

٤.الوقوف على إتجاهات التغير فى كمية المطر السنوية وما إذا كانت نحو الزيادة او النقصان فى كل محطة خلال سنوات الدراسة .

٥.التنبؤ بكمية المطر خلال عدد من السنوات فى بعض المحطات لمحاولة أخذ الاحتياطيات اللازمة فى سنوات الجفاف ، والتخطيط الامثل للاستفادة منها فى السنوات غزيرة المطر .

فرضيات البحث :

- إن هناك اختلاف فى نصيب كل محطة من المطر وإن كمية المطر تتأثر بموقع المحطة بالنسبة لخطوط الطول ، أى بالاتجاه شرقا فى منصرف الرياح الغربية والشمالية الغربية السائدة وفى نفس اتجاه حركة المنخفضات الجوية وتناقص رطوبتها.
- أن شكل الساحل يتحكم فى كمية المطر ، إذ تزيد فى الأجزاء التى يتعامد فيها الساحل مع اتجاه الرياح السائدة ، بينما ينخفض المطر فى الأجزاء التى يمتد فيها خط الساحل محاذيا الرياح السائدة .

الدراسة :

يعتمد البحث فى دراسة عنصر المطر على بيانات إحدى عشره محطة تمتد مدة الدراسة فى أغلبها الى ٣٠ سنه كما يوضحها جدول (١) وشكل (١) .

ويمكن دراسة عنصر المطر من خلال بحث المتغيرات التالية :

- فصلية المطر .
- شهور قمة المطر
- تركيز المطر
- كمية المطر السنوى
- درجة الاعتماد على المطر
- تكرارية أنماط المطر
- دورة المطر والتنبؤ المستقبلى

أولا : فصلية المطر : يمكن تتبع الكمية الفصلية للمطر - تنازليا على النحو التالى :

١- المطر الشتوى :

يغلب المطر الشتوى على الساحل الشمالى بمعدل يبلغ ٩ر٩٠ ملم . وتتراوح كميته بين ٨ر٥١ ملم كحد أدنى فى محطة السلوم و ٤ر١٥٠ ملم فى محطة رشيد كحد أقصى. ويتراوح نصيبه من اجمالى المطر السنوى بين ٥٦% و ٧ر٧٠% فى السلوم والدخيلة على التوالى كما يتضح فى جدول (٢) وشكل (٢).

ويرتبط المطر الشتوى بنشأة المنخفضات الجوية Atmospheric depressions على البحر المتوسط الذى يكون بمثابة بحيرة من الضغط المنخفض محصورة بين منطقتين من الضغط المرتفع الاوراسى القطبى والضغط المرتفع دون المدارى فوق الصحراء الكبرى . وتصل منخفضات البحر المتوسط وبعضها امتداد للمنخفضات الأطلسية [تختلف منخفضات البحر المتوسط عن المنخفضات الأطلسية فى كونها صغيرة المساحة وضحلة ولاينخفض ضغطها عن ٩٩٠ ملليبار وتصاحبها اضطرابات ضعيفة وطقس متقلب

لفترة قصيرة ومطر قليل قياسيا بالمنخفضات الأطلسية (حـودة ، ١٩٨٩ ، ص ١٠٥)] وتتحرك من الغرب إلى الشرق بمتوسط سرعة يتراوح مابين ٢٠ - ٣٠ كم/ساعة (شرف ، ١٩٧٨ ص ١٤١ ، ١٤٨) وتتبع هذه المنخفضات الجوية فى مسارها الجنوبى جنوبى حوض البحر المتوسط ، وتتحرك أيضا من خليج سرت إلى شرقى البحر المتوسط (البنا، سنة ١٩٧٠ ، ص ١٣١) وتصل هذه المنخفضات إلى محطات الساحل الشمالى فى صورة رياح غربية وشمالية غربية وجنوبية غربية بنسب تكرار تبلغ ٦٨% و ٥٥% و ٤٢% لكل من السلوم ومرسى مطروح والعريش على التوالى .

وترتفع سرعة الرياح فى أثناء تحرك المنخفضات الجوية على الساحل الشمالى ويسهم أيضا عامل استواء السطح فوق مياه البحر المتوسط (اختفاء تأثير عامل الاحتكاك فى خفض سرعة الرياح) فى ارتفاع سرعتها ليبلغ متوسطها على محطة مرسى مطروح ١٩ كم / ساعة (فايد وآخرون ، ١٩٩٤) .

وتتميز هذه الرياح الغربية باتجاهاتها الثلاث بكونها رياح بحرية رطبة ترتفع رطوبتها النسبية، وحينما تبلغ درجة حرارتها نقطة الندى dew point تتشكل السحب الركامية وسحب الركام المزنى فيسقط المطر بكميات تختلف باختلاف سمك السحب وكمية رطوبتها

ويتوقف نصيب محطات الساحل الشمالى من مطر المنخفضات الجوية على موقعها بالنسبة للقطاعات المختلفة للمنخفض ، وعمق المنخفض وقوته وكمية رطوبته ، هذا فضلا عن موقعها بالنسبة لخط سير المنخفض . وإذ تتعامد تيارات المنخفضات الجوية والرياح المصاحبة لها على خط الساحل فى النطاق المحصور بين محطتى رشيد والاسكندرية ، تحظى محطات رشيد والاسكندرية والدخيلة بأكبر معدلات لكمية المطر الشتوية حيث بلغت على التوالى ١٥٠,٤ ملم و ١٣٥,٧ ملم و ١١٨,٥ ملم . ويمثل نصيب المطر الشتوى فى هذه المحطات على التوالى ما نسبته ٦٧,٥ % و ٦٩,٤ % و ٧٠,٧ % من معدل كمية المطر السنوى لكل منها .

٢- المطر الخريفى :

يحتل المطر الخريفى المركز الثانى من حيث المعدل الفصلى للمطر على محطات الساحل الشمالى إذ يبلغ ٣٠,٣ ملم. ويتراوح بين ١٤,٤ ملم فى محطة العريش و ٤٤,٣ ملم فى محطة رشيد .

ويبلغ نصيب معدل كمية المطر الخريفى من اجمالى معدل كمية المطر السنوى على سائر محطات الساحل ٢١,٦% ، وهكذا فإن معدل نصيب المطر الخريفىْ يعادل ثلث المطر الشتوى تقريباً .

ويتراوح نصيب المحطات من المطر الخريفى بين ١٤% فى محطة العريش كحد أدنى فى أقصى الشرق (٥٠ ٣٣ ° شرقاً) وبين ٢٩% فى محطة رأس الحكمة فى الغرب (٥٢ ٢٧ ° شرقاً) ، أى ضعف نصيبه فى الأولى تقريبا . وهكذا فان مساهمة المطر الخريفى من إجمالى المطر السنوي تنخفض بالاتجاه شرقاً .

ويكاد يقتصر المطر الخريفى على شهر نوفمبر فى سائر المحطات (باستثناء محطة السلوم

ومرسى مطروح حيث يتقارب نصيب شهرى اكتوبر ونوفمبر من اجمالى المطر السنوى) حينما تختفى الكتل الهوائية الصيفية الجافة لتحل محلها تيارات قطبية بحرية باردة تنشأ فى شمال المحيط الاطلنطى وتصل الى مصر عن طريق فرنسا ووسط اوروبا وايطاليا . ويؤدى مرورها على مياه البحر المتوسط الدافئة نسبياً الى عدم استقرارها . وتتكون المنخفضات الجوية التى يقل عددها وتضعف مع استمرار تحركها شرقاً ، ومن ثم تنخفض رطوبتها وكمية المطر الناتجه عنها كما هو الحال فى محطة العريش .

اما المطر الخريفى فى محطتى السلوم ومرسى مطروح فيغلب عليهما العواصف الرعدية الخريفية لارتباطها بمرور المنخفضات الجوية على هذا الجزء من الساحل مبكراً خلال شهر اكتوبر الذى يحظى بنصيب ١٣% فى كل منهما مقابل ١٢% لشهر نوفمبر كل منهما ايضاً .

وترتبط هذه المنخفضات الجوية بسيادة الرياح الشمالية باتجاهاتها الثلاث بنسب تكرار يبلغ معدلها مثلا على محطة الاسكندرية ٧٣% (فايد وآخرون ، ١٩٩٤) بسرعات منخفضة فى بدايات فصل الخريف قبل اكتمال حالة الضغوط الجوية المؤثرة، وإن كانت سرعتها ترتفع نسبياً فى اثناء مرور المنخفضات الجوية .

٣- المطر الربيعى :

ينخفض نصيب فصل الربيع من كمية المطر السنوى مقارنة بفصلى الشتاء والخريف بمعدل يبلغ فى محطات الساحل الشمالى ١٩٫٨ ملم . وهكذا فإن نصيب الساحل الشمالى من المطر الشتوى يعادل اربعة امثال ونصف تقريبا نصيبه من المطر الربيعى .

ويتراوح معدل المطر الربيعى بين ١٠٫٣ ملم فى محطة الضبعة وبين ٢٧٫٨ ملم فى محطة رشيد .وتبلغ مساهمة المطر الربيعى من اجمالى المطر السنوى على محطات الساحل ١٤٫٩% ، وتتراوح هذه النسبة بين ٨٫١% فى محطة الضبعة كحد ادنى وبين ٢٤% فى محطة العريش كحد اقصى ، وهكذا فان نصيب محطات الساحل من المطر الربيعى تزيد بالاتجاه شرقا عكس الحال بالنسبة للمطر الخريفى .

ويرتبط المطر الخريفى بتصارع الكتلة القارية المدارية مع الكتلة البحرية المدارية فى اثناء تحرك المنخفض السودانى شمالا . فتنشأ حالة عدم الاستقرار يتبعها التيارات الهوائية الصاعدة بسبب بداية تسخين سطح اليابس والماء ، ومن ثم ارتفاع درجة حرارة الهواء الملامس لهما بينما يكون أبرد وأكثر رطوبة فى الطبقات العليا مما يتيح الفرصة لتكون السحب وسقوط أمطار رعدية يصاحبها برق أحياناً .

وتسيطر الرياح الشمالية الغربية ربيعاً بمعدل تكرار تبلغ نسبته ٢٩% ، و٣١٫٩% ، و٢١٫٤% على محطات الضبعة ، ودمياط ، والعريش على التوالى ، ويرتفع أيضاً تكرار هبوب الرياح الشمالية الشرقية وان كانت نسبة تكرارها أقل من الرياح الشمالية الغربية ، اذ تبلغ ٢٠٫٤ % فى السلوم ٢٢٫٥% فى الاسكندرية وتنخفض الى اقل مستوى لها فى محطة العريش بنسبة تكرار ٩% فقط (فايد وآخرون ، ١٩٩٤) .

٤ – المطر الصيفي :

يكاد ينعدم المطر الصيفي علـى السـاحل الشمالي ، وسقوطه خلال شـهري يوليـو ، وأغسطس يعد امراً نادرا إذ لا يتجاوز نصيبه ٠,٠١% على معظم المحطات ، ويصـل اكـثر نصيب له ٠,٦ % في محطة السلوم .

وترتبط ندرة المطر الصيفي على السـاحل الشمالي بتأثير مركز الضغط المرتفـع الازوري الذي يتزحزح ويتسع شمالا مع حركة الشمس الظاهرية – كنطاق حـدي بـين الضغـوط المنخفضة في شمال افريقيا من جهة الجنـوب ، وجنوب اوروبا من جهة الشمال . ويحول هذا الضغط المرتفع دون وصول المؤثرات المحيطيـة الغربية الى سواحل البحر المتوسط على كل من الجانب الافريقي والاوروبي بجانب ارتفـاع درجات حرارة اليابس مما يحول دون تشـكيل السحب.

ثانيا : شهور قمة المطر .

تكاد تقتصر شهور قمة المطر علـى فصـل الشتاء . اذ يستحوذ شهر يناير على النصيـب الأكبر من المطر في ٧ محطـات مـن اجمـالي ١١محطة في الساحل الشمالي (السلوم مطـروح الاسكندرية رشيد بلطيم دمياط العريـش) . وتتراوح نسبته بين ٢٩٫٩ % في محطة رشـيد كحد اقصى ، ٢٣٫٤% في محطـتي السـلوم ومرسى مطروح كحد ادنى . ويبلغ معـدل نصيبه في الساحل الشـمالي ٢٤٫٥ % مـن إجمالي معدل المطر السنوي للمحطات .

ويحظى شهر ديسمبر بالنصيب الأكبر مـن معدل المطر السنوي في اربـع محطـات (رأس الحكمة – الضبعة – الدخيلة – بور سـعيد) . وتتراوح نسـبته بـين ٢٩٫٢ % في محطـة الدخيلة، و٢٢٫٥ % في محطة بورسعيد .

ويبلغ معدل نصيبه من معدل المطر على سائر محطات الساحل الشمالي ٢٣% .

وهكذا يتركز ٤٨% مـن إجمـالي مطـر الساحل الشمالي في شهري ديسمبر وينـاير – ذروة فصل الشتاء – لارتباط المطـر بعـدد المنخفضات الجوية وقوتها ورطوبتها وعمقـها . ويبلغ معدل نصيب شهر فبراير – أواخر فصل الشتاء – ١٥٫٦% من معدل المطر السـنوى للمحطات . وتأتي محطة الضبعة في مقدمـة المحطات التي تحظى بأكبر نصيب مـن المطـر خلال شهر فبراير بنسبة تبلغ ٢٠٫٦% .

ويمثل شهر نوفمبر قمة المطر الخريفي بمعـدل نصيب تبلغ نسبته على مستوى سائر المحطـات ١٣٫٥% ويتقارب نصيب المحطات من المطـر خلال شهر نوفمبر إذ يتراوح بين ١٥٫٤ % في الاسكندرية ، و١٠٫٣ %في العريش.

ويعد شهر مارس مقدمة فصل الربيع مـن شهور قمة المطر . إذ يحظى بمعدل نصيب يبلـغ ١٠٫٤ % على سائر المحطات . وتبلغ مساهمته النصيب الأكبر في محطة العريش بنسبة ١٨٫٣ %كحد أقصى . وتنخفـض إلى ٦٫٥% في محطة الضبعة كحد ادنى.

ومجمل القول، إن شهور قمة المطر تمتد مـن شهر نوفمبر إلى شهر مارس مقترنة بانخفـاض درجة حرارة الهواء ما بين أواخـر الخريـف وأوائل الربيع. وينعكس ذلك في انخفاض الفاقد منها بعمليتي التبخر والنتح، ومـن ثم تزيـد فعاليتها وأهميتها بالنسـبة لزراعـة البعليـة وغوائتبات الضبيعي .

ثالثا : تركيز المطر :

يتميز مطر الساحل بسقوطه علـــى شـــكل رخات showers قد تكون غزيرة خـــلال فترة زمنية قصيرة ومركزة فى مواضع معينـــة – محلية السقوط. ومن ثم تزداد درجة تركيز المطر Rain Intensity أو كثافته. وتتمتع شهور قمة المطر بأعلى درجة تركيز للمطر إذ تحظـــى بأكبر المعدلات الشـــهرية للمطـــر فى ســـائر المحطات، فضلا عن كونها تحظى بأكبر كميـــة مطر شهرى سجلت فى سائر المحطات خـــلال سنوات الدراسة التى تمتد فى أغلبـــها الى ٣٠ سنه.

وقد سجلت أكبر كمية مطر فى محطات رأس الحكمة – بلطيم – بور سعيد خـــلال شـــهر يناير. وبلغت حدها الأقصى ١٣٧ ملـــم فى محطة بلطيم . وسجلت كذلك أكبر كمية مطر خلال شهر ديسمبر فى محطـــات الســـلوم – الدخيلة – الاسكندرية – رشيد – العريـــش ، وبلغت ٢١٤٫٥ ملم فى محطة رشيد. وقـــد حظى شهر فبراير بأكبر كمية مطر سجلت فى محطتى الضبعة ودمياط بحد أقصى ١٩٤٫٩ ملم فى المحطة الأولى . وتتميز محطة الضبعة بـأعلى درجة تركيز للمطر إذ سقط خلال شهر فبراير ٧٣٫٢ % من أكبر كمية هطول سنوى خلال ٣٠ سنة وقد بلغت ٢٦٦٫١ ملم . وتليـــها محطتا السلوم ومطروح بنسبة ٥٠ % لكـــل منهما لأكبر مطر سنوى فى كل منهما . وتبلغ نسبة اكبر مطر فى محطات رأس الحكمـــة – الدخيلة – الاسكندرية حوالى ٤٧ % ، بينما تنخفض هذه النسبة لتتراوح بـــين ٤٠ – ٤٥ % فى محطات رشيد – العريش – بلطيـــم – دمياط . هذا وقد بلغت أقصى كمية هطـــول فى سائر المحطات خلال سنوات الدراسة حدهـــا الأدنى فى محطة بورسعيد بنصيب ٣٥ % مـــن اكبر كمية هطول سنوى ١٤٤٫٥ ملم وهـــو الاقل على الإطلاق مقارنة بسائر المحطـــات . وتحظى محطة رشيد بعكس النصيب المتواضـــع لمحطة بورسعيد . إذ تتمتع بأكبر كمية مطـــر شهرى وسنوى سجلت فى ســـائر المحطـــات خلال سنوات الدراسة وبلغت ٢١٤٫٥ ملـــم خلال شهر ديسمبر وبلغت كمية المطر السنوى ٥٣٣٫٧ ملم وذلك خلال معدل ايام بلغ ٩٫٦ يوماً.

رابعاً : كمية المطر السنوى :

يتمتع الساحل الشمالى بأكبر معدل كميـــة مطر سنوى فى مصر لكون محطاته المســـتقبل الأول للمؤثرات البحرية الرطبة التى تتكـــون فوق البحر المتوسط أو المنقوله إليه من المحيـــط الأطلنطى . ويسهم ايضا شكل الساحل وتعامد قطاع كبير منه مع مسار المنخفضات الجويـــة المصاحبة للغربيات ، فضلا عن التأثير الإيجـــابى للتيارات البحرية فى شمال مصـــر (الصحـــن ص١٧) فى زيادة نصيبه مـــن كميـــة المطـــر السنوى .

ويبلغ معدل المطر السنوى فى سائر المحطـــات خـــلال ســـنوات الدراســـة ١٤١٫٤ ملـــم (جدول٢) . ويتباين فى توزيعه على طـــول الساحل إذ يبلغ حده الاقصى فى محطة رشـــيد ٢٢٢٫٨ ملم ، وحده الادنى فى محطة بورسعيد ٧٠٫٢ ملم. ويتناقص معدل المطـــر الســـنوى بالاتجاه شرقاً فيما بين محطتى دمياط والعريش ، وإن كان شكل خط الساحل ومواضع هـــذه

المحطات يؤثر فى نصيبها . إذ يرتفع معدل المطر السنوى فى العريش الى ١٠٤,١ ملم بالرغم من كونها الأكثر توغلاً نحو الشرق ، بينما يصل فى محطة بورسعيد ٧٠,٢ ملم ممثلاً الحـــد الأدنى لسائر المحطات . وتحظى محطة دمياط بنصيب أكبر منهما إذ يبلغ معدل المطر السنوى خـلال ٣٠ سنة ١٢٠,٨ ملم (شكل٢). وتحظـى محطات رشيد – الاســكندرية – بلطيـم – الدخيلة – مطروح بأكبر معدلات مطر سنوى ويرجع ذلك إلى تعامد مواقعها مـــع مسـار المنخفضات الجوية . وينخفض نصيب محطـة الضبعة من معدل المطر السنوى ليبلـغ ١٢٨,٦ ملم نتيجة لتوغلها النسبى جنوباً مـــن خـط الساحل (٥٦ ° ٣٠ شمالاً) .

كما ينخفض نصيب محطة السـلوم ليبلـغ ٩٢,٢ ملم بسبب امتداد الظهير الهضبى الـذى يحتضن خليج السـلوم (شكل ١) .

ويوضح (شـكل ٣) الفـروق الموجبـة والفروق السالبة بين المعدل السنوى لكل محطة عن المعدل السنوى العام لمحطات الساحل الذى يبلغ ١٤١,٤مم ، مما يعكس تباين توزيع المطـر السنوى على سائر المحطات لما اتضـح مـن أسباب .

خامساً : درجة الاعتماد على المطر:

ترتبط درجة الاعتماد علـى المطـر Rain Reliability بمدى تذبذب كمية المطر مـن سنة لأخرى فى المحطة الواحـدة ، إذ يقـل الاعتماد عليه كلما ارتفعت درجة تذبذبه وهو الأمر الشائع بالنسبة للمحطـات ذات المطـر القليل او النادر . ويزيد الاعتماد على المطـر فى توفير الاحتياجات المائية للزراعة كلما انخفـض تذبذبه وزادت كميته . ويمكن دراسة الاعتماد على المطر من خـلال استخدام الأسـاليب الاحصائية التالية :

أ – الانحراف المعيارى ومعامل الاختلاف :

وقد اتضح من تطبيق الانحـراف المعيـارى Standard Deviation ومعامل الاختـلاف Coefficient of Variation على قيم المطر الشهرية والسنوية لسائر محطات الساحل خلال سنوات الدراسة أن : –

- أكبر انحراف معيارى شهرى ينحصر فى شهور قمة المطر خلال فصل الشتاء بحد اقصى ٤٤ خلال شهر ديسمبر ويناير لكل من محطـة الاسكندرية ورشيد على التوالى ، وبحـد ادنى ١٢ خلال شهر يناير فى محطـة بورسـعيد . ويفسر ذلك بإرجاعه الى الانحراف الموجـب لكمية المطر الشهرية خلال فصل الشتاء مقارنة بالمعدل السنوى للمطر .
- انحصرت اكبر معـاملات الاختـلاف الشهرية فى شهرى نوفمبر واكتوبر فى سـائر المحطات بحد أقصـى ١٩٦% فى محطـة رأس الحكمة و ١٠٠% كحد ادنى فى محطة العريـش . وهكذا ترتفع معاملات الاختلاف فى شـهور ممطرة ولكن نصيبها اقل من شهور فصل الشتاء ، كما لم تسقط خلالها اكبر كمية مطر شهرى فى سائر المحطات خلال سنوات الدراسـة إلا مرة واحدة فقط . وقد حدث ذلك فى محطـة مرسى مطروح (خلال ٣٠ سـنه) فى شـهر اكتوبر ١٩٨٩ وبلغت ١٤٦,٨ ملم تعـادل ٤٩,٧% من إجمالى كمية المطر لهذه السنة .
- بلغ الانحراف المعيارى للمطر السـنوى حده الاقصى ٨٧ فى محطة رشيد التى تمثل اكثر

المحطات نصيباً من المطر خلال سنوات الدراسة . وتقع محطة السلوم على نقيضها إذ تمثل أقل انحراف معياري قيمته ١٠ لكونها ثاني أقل المحطات نصيباً من المطر السنوى بعد محطة بورسعيد .

- بلغ معامل الإختلاف لكمية المطر السنوى حده الاقصى ٤٣% فى محطة بورسعيد بسبب ندرة المطر السنوى وتذبذب كميته من سنه لأخرى .

ب – النسب المئوية للتغير عن المعدل :

تتباين كمية المطر السنوى خلال سنوات الدراسة فى كل محطة على حدة . وينعكس ذلك فى ارتفاع قيم النسب المئوية للتغير السنوى لكمية المطر عن المعدل السنوى لكل محطة سواء بالزيادة او النقصان .

وقد ارتفعت لتبلغ ١٠٠% زيادة عن المعدل السنوى خلال سنوات الدراسة فى محطات مرسى مطروح – رأس الحكمة – الضبعة – الدخيلة – الاسكندرية – بورسعيد. كما يتضح فى (شكل ٤) .

وبلغت النسب المئوية للزيادة عن المعدل السنوى حدها الاقصى فى محطة رشيد إذ بلغت ١٤٠% لكونها الأغزر مطراً على الإطلاق (شكل٥) بينما ارتفعت النسب المئوية للتغير عن المعدل السنوى بالنقصان لتبلغ حدها الاقصى فى محطة العريش (-٧٠%)وفى محطة دمياط (-٦٠ %) وكلاهما من المحطات الأقل نصيباً من كمية المطر السنوى مقارنة بمحطات الساحل الأخرى.

وجدير بالذكر ، أن اكبر كمية مطر سنوى سجلت (خلال ٣٠ سنة) بلغت ٥٣٣,٧ ملم فى محطة رشيد ١٩٩١ .وقد حظيت هذه السنه ايضا بأعلى كمية مطر سجلت فى محطة الاسكندرية ٤٠٥,١ ملم ، ومحطة بلطيم ٣١٤,٨ ملم بينما بلغت أقل كمية مطر سنوى سجلت فى محطات الساحل ٢٨,٣ ملم فى محطة بورسعيد ١٩٨١ .

سادساً : تكرارية أنماط المطر:

يقصد بتكرارية انماط المطر Rain Frequency Pattetns فترات الرجوع Return Periods لكميات المطر السنوية خلال فترات زمنية تبين امكانيات تكرار ذات الكمية خلال عدد من السنوات يطول حال ندرة تكرارها ويقصر فى حالة شيوع تكرارها. وقد تم اعداد فترات الرجوع لسائر محطات الساحل الشمالى كما توضحها الأشكال (شكل ٦-أ ، ٦-ب ، ٦-ج) ونستنتج منها أن :

*- كميات المطر التى يتوقع بسقوطها خلال خمس سنوات تتراوح بين ١٠٦ ملم كحد أدنى فى محطة بورسعيد ، وبين ٢٦٦ ملم كحد أقصى فى محطة رشيد .ويشير ذلك إلى أن هذه الكميات شائع تكرارها فى كليهما مما يعنى أن محطة رشيد تحظى بقدر كبير من المطر لأن الكميات الكبيرة من المطر تعد امراً شائعاً ويتوقع تكرارها خلال فترة زمنية قصيرة .

*- كميات المطر التى يتوقع سقوطها خلال ١٥ سنه تتراوح بين ١١٧ ملم كحد أدنى فى محطة بورسعيد ، وبين ٤٠٥ ملم كحد أقصى فى محطة الاسكندرية . ويعكس ذلك أن

احتمالات تكرار هذه الكمية السنوية من المطر أمرا ليس مستبعدا فى كليهما . وجدير بالذكر أن هذه الكمية التى سقطت على محطة الاسكندرية (٤٠٥ ملم) هى أقصى كمية مطر سنوية فى محطة الاسكندرية خلال ٣٠ سنة وقد سجلت عام ١٩٩١ .

*- كميات المطر نادرة التكرار التى يتوقع سقوطها خلال ٣٠ سنة تتراوح بين ١٧٧ ملم فى محطة السلوم كحد أدنى وبين ٥٣٤ ملم فى محطة رشيد كحد أقصى . ويشير ذلك إلى غزارة المطر فى محطة رشيد وندرته فى محطة السلوم . إذ أنه فى نفس الفترة الزمنية (٣٠ سنة) يتوقع سقوط كمية مطر فى محطة رشيد تعادل ثلاثة أمثال الكمية المتوقعة من المطر على محطة السلوم لظروف موضعية ثابتة.

*- أقصى كمية مطر سجلت فى محطة بورسعيد خلال ٢٠ سنة بلغت ١٤٥ ملم . ويتوقع سقوطها ثانية بعد ٢٠ سنة أخرى تقريبا ، مما يعكس ندرة المطر فى هذه المحطة .

*- اقصى كمية مطر سقطت فى محطة العريش خلال ١٣ سنه بلغت ١٦١ ملم ويتوقع سقوطها ثانية بعد ١٣ سنة أخرى مما يعنى أنها من المحطات شحيحة المطر .

*- أقصى كمية مطر سنوى سجلت فى محطة الدخيلة قد بلغت ٣٤٦ ملم . ويتوقع تكرارها ثانية بعد أقل من ٤ سنوات (٣,٩ سنة) ، مما يشير إلى أن الكميات الكبيرة من المطر السنوى شائعة التكرار . وهكذا فإن محطة الدخيلة من المحطات التى تحظى بقدر غزير من المطر السنوى .

سابعاً : - دورة والتنبؤ المستقبلى:

ولدراسة دورات المطر لبعض محطات الدراسة فقد تم تجميع البيانات الشهرية للمطر وإجراء المتوسط المتحرك لكل إحدى عشر سنة للمجموع السنوي للأمطار للحصول على بيانات متجانسة خالية من الموجات الصغيرة للتغير وقد تم إعداد دورات المطر لعدد من المحطات وقد اتضح منها أنها تختلف فى طولها من محطة إلى أخرى إذ بلغ طولها ١٣ سنة - ١٥ سنة - ٢٣ سنة - ٢٥ سنة لكل من محطات السلوم - مطروح - رشيد - دمياط على التوالى كما هى فى شكل (٧) وقد تم الإستعانة بدراسات سابقة فى هذا المجال على كمية المطر السنوى (عيسى وا يملى حماده، ٢٠٠٠، ص ٨٠) دراسة السلسلة الزمنية للمطر على منطقة العريش (عيسى وسالم زكريا، ٢٠٠٠، ص ٢٨٢) وكذلك على منطقة الاسكندرية حيث تم تجميع البيانات الشهرية للمطر وإجراء المتوسط المتحرك لكل إحدى عشر سنة للمجموع السنوي للأمطار للحصول على بيانات متجانسة وجد أنها عبارة عن موجة يمثلها النموذج الرياضى على شكل مربع دالة الجيب :

$$Y = a0 + a1 \sin \left(2 \Pi X / a3 + a2 \right)$$

وذلك بمعامل الارتباط $R^2 = .93$. للسنوي بالعريش و $R^2 = .91$ للإسكندرية

النموذج	A0	A1	A2	A3	سنة البداية	مقدار الزيادة سنويا
السنوي للاسكندرية	١٩٠,٢٦٣	٢٣,٣٩٣	١٣,٩٦-	١٨٦,٦٤	١٩٨٠	١٠°
السنوي للعريش	١١٢,٠٨	١٩,٥٧	١٣,٢٥٦-	١٨٤,٩٦	١٩٨٨	٢٢,٥°

حيث X تأخذ قيمة 0 درجة عند سنة البداية وتزيد سنويا بمقدار الزيادة الموضحة بالجدول ثم بعد الحصول على تنبؤ مستقبلى للبيانات المتجانسة يمكن الحصول على بيانات لكميات الأمطار السنوية المتوقعة بمعلومية عشر سنوات سابقة وفقا للمعادلة التالية

$$Xe = 5 * Y - \left(\sum Xi \right), \qquad i=1,2,3,\ldots,10$$

حيث Y هى معدل المجموع السنوى المستنبط من النموذج المقترح

Xe المجموع السنوى المستقبلى المستنبط

Xi العشر سنوات السابقة للسنة المستنبطة.

وبعد استنباط السنة المستقبلية يتم إضافتها إلي قاعدة البيانات وتستنبط السنة التالية لها دواليك. على أن يتم تدقيق النتائج سنويا لتحسين النتائج المستقبلية.

وقد بينت الدراسة أن السنوات من ٢٠٠٣-٢٠٠٤-٢٠٠٩-٢٠١١-٢٠١٣-٢٠١٤-٢٠١٨ تتعرض االعريش الى فترات جفاف حيث يقل المجموع السنوى للمطر عن ١٠٠ مم سنويا. والسنوات من ٢٠٠٢-٢٠١٣-٢٠٢٤ تتعرض االاسكندرية إلى فترات جفاف حيث يقل المجموع السنوى للمطر عن ١٠٠ ملم سنويا. ومن دراسة تكرارية أنماط كميات المطر فى هذا البحث يتضح أن الأسلوب الإحصائي الأخير يتفق مع أسلوب السلسلة الزمنية لدالة الجيب على محافظتى العريش والإسكندرية حيث تبين من الدراستين أن سنوات الجفاف متفقة وكذلك السنوات غزيرة المطر.

النتائج :

١- ينحصرسقوط ٦٩% من إجمالى المطر السنوى فى الساحل الشمالى فى شهور فصل الشتاء لسيادة المطر الاعصارى .

٢- يرتبط موسم المطر بانخفاض درجة حرارة الهواء مابين أواخر فصل الخريف وأوائل فصل الربيع . مما يعنى زيادة قيمتها الفعلية ، وينعكس ذلك إيجابا على الزراعة البعلية ونمو النبات الطبيعى .

٣- تتمتع محطة الضبعة بأعلى تركيز للمطر إذ سقط خلال شهر فبراير ٢ر٧٣% من أكبر كمية هطول (خلال ٣٠ سنة) بلغت ١ر٢٦٦ ملم . وتقف محطة بورسعيد على نقيضها، إذ تستأثر بنصيب بلغ ٣٥% من أكبر كمية هطول بلغت ٥ر١٤٤ ملم (خلال ٢٠ سنه).

٤- تحظى محطات رشيد - الاسكندرية - بلطيم - الدخيلة - مرسى مطروح بأكبر معدلات مطر سنوى لتعامد مواضعها على مسار المنخفضات الجوية . بينما تنخفض كمية المطر السنوى الى أدنى مستوى له في محطة بورسعيد .

٥- تسجل شهور قمة المطر خلال فصل الشتاء بأكبر قيم للأنحراف المعيارى نتيجة الانحراف الموجب لكمية المطر الشهرية خلال شهور الشتاء مقارنة بالمعدل السنوى للمطر .

٦-بلغ معامل الاختلاف لكمية المطر السنوى حده الاقصى في محطة بورسعيد بسبب ندرة المطر السنوى وتذبذب كميته من سنة إلى أخرى.

٧-تذبذب كمية المطر السنوى في المحطة الواحدة من سنة لأخرى سواء في تلك المحطات غزيرة المطر أو نادرة المطر .وتمثل محطة رشيد الحالة الاولى (١٤٠%) ، ومحطة العريش الحالة الثانية (- ٧٠ %).

٨- تتباين كمية المطر السنوى زيادة (محطة رشيد) ونقصان (محطة بورسعيد)على طول محطات الساحل حال مقارنتها بالمعدل السنوى العام للساحل .

٩- تتراوح كمية المطر السنوى في سائر محطات الساحل خلال مدة الدراسة بين ٢٨,٣ ملم في محطة بورسعيد عام ١٩٨١ ، وبين ٥٣٣.٧ ملم في محطة رشيد عام ١٩٩١ .

١٠- تعتبر محطتا السلوم وبورسعيد من اكثر محطات الساحل الشمالى المصرى ندرة في المطر، بينما تعتبر محطتا الدخيلة ورشيد من أغزرها مطرا.

التوصيات

١- إجراء دراسة تفصيلية لخصائص المطر على الساحل المصرى الشرقى للاستفادة منها ومحاولة توظيفها إيجابيا في عمليات التنمية الحضرية والسياحية.

٢- الأهتمام بدراسة المنخفضات الجوية ومراحل تطورها وتتبع مساراتها وأضمحلالها على طول الساحل الشمالى .

المـــــــــراجع

١- الهيئة العامة للارصاد الجوية بيانات غير منشورة عن محطات الساحل الشـمالي خـلال الفترة من ١٩٦٨ – ١٩٩٧ م .

٢-الهيئة العامة للارصاد الجوية : الأطلس المناخى لمصر ١٩٩٦ .

٣-البنا ، علىعلى : أسس الجغرافيا المناخية والنباتية ، بيروت ، دار النهضة العربيـــة عـام ١٩٧٠ .

٤-جودة ، حسنين جودة : شبه الجزيرة العربية – دراسة فى الجغرافية الإقليمية ، الاسـكندرية دار المعرفة الجامعية عام ١٩٨٩ .

٥-شرف ، عبد العزيز طريح : الجغرافيا المناخية والنباتيـــة ، الاســكندرية،دار الجامعــات المصرية عام ١٩٧٨ .

٦-شرف ، عبد العزيز طريح : الجغرافيا المناخية والنباتية مع التطبيق على منـــاخ افريقيـا ومناخ العالم العربى ، الإسكندرية دارالمعرفة الجامعية عام ١٩٨٥ .

٧- الصحن ، سعاد جمال الدين : الإتجاهات العامة للتساقط على الساحل الشمالى لجمهوريـــة مصر العربية، سلسلة دراسات عن الشرق الأوسط ، مركز بحوث الشرق الأوسط ، جامعة عيـن شمس، القاهرة، العدد ١٥

٨- فايد ، يوسف عبد المجيد : جغرافيا المناخ والنبات ، بيروت دار النهضـــة العربيـــة عـام ١٩٧١ .

٩-فايد ، يوسف عبد المجيد وآخرون : مناخ مصر ، القاهرة دار النهضة العربية عـلم ١٩٩٤

١٠-محسوب ، محمد صبرى : صحراء مصر الغربية – دراسة فى الجغرافيـــا الطبيعيـــة ، القاهرة عام ١٩٩٢.

١١- عيسى، محمد محمود وإيملى حماده : التنبؤ طويل المدى بأمطار العريش عام ٢٠٠٠ – المؤتمر الخامس لرابطة الأخصائيين الجويين بالهيئة العامة للأرصاد الجوية

١٢- عيسى، محمد محمود وطارق زكريا : التنبؤ طويل المدى بأمطار الأسكندرية عام ٢٠٠٠ – المؤتمر الخامس لرابطة الأخصائيين الجويين بالهيئة العامة للأرصاد الجوية

١٣-يوسف ، عبد العزيز عبد اللطيف : التباين المناخى بين السـواحل المصريـــة – دراســة جغرافية ، القاهرة ، المجلة الجغرافية العربية تصدر عن الجمعية الجغرافية المصريـــة ، العــدد الثانى والثلاثون ، الجزء الثانى عام ١٩٩٨ .

**

ملحق

الجداول والخرائط

جدول (١)

محطات الأرصاد الجوية المستخدمة بالدراسة

المحطة	دائرة العرض شمالا		خط الطول شرقا		الإرتفاع عن سطح البحر	سنوات الدراسة	م
	درجة	دقيقة	درجة	دقيقة	بالمتر		
العريش	31	5	33	50	30.57	1997-1986	5.7
بورسعيد	31	16	32	17	0.8	1986-1968	3.3
دمياط	31	25	31	49	1.98	1997-1968	6.3
بلطيم	31	33	31	6	1	1997-1968	10.8
رشيد	31	24	30	24	1.7	1997-1968	9.6
الأسكندرية	31	12	29	57	-1.78	1997-1968	10.9
الدخيلة	31	8	29	48	2.53	1990-1968	10
الضبعة	30	56	28	28	17	1997-1968	5.3
رأس الحكمة	31	14	27	52	91.34	1982-1968	6.3
مطروح	31	20	27	13	25	1997-1968	7.6
السلوم	31	32	25	11	4	1997-1968	4.4

م : المعدل السنوى لعدد الأيام ذات كمية مطر أكبر من ٥ مم

المصدر: الهيئة العامة للأرصاد الجوية : بيانات غير منشورة عن محطات الساحل الشمالي خلال الفترة من ١٩٦٨ - ١٩٩٧ م

جدول (٢)

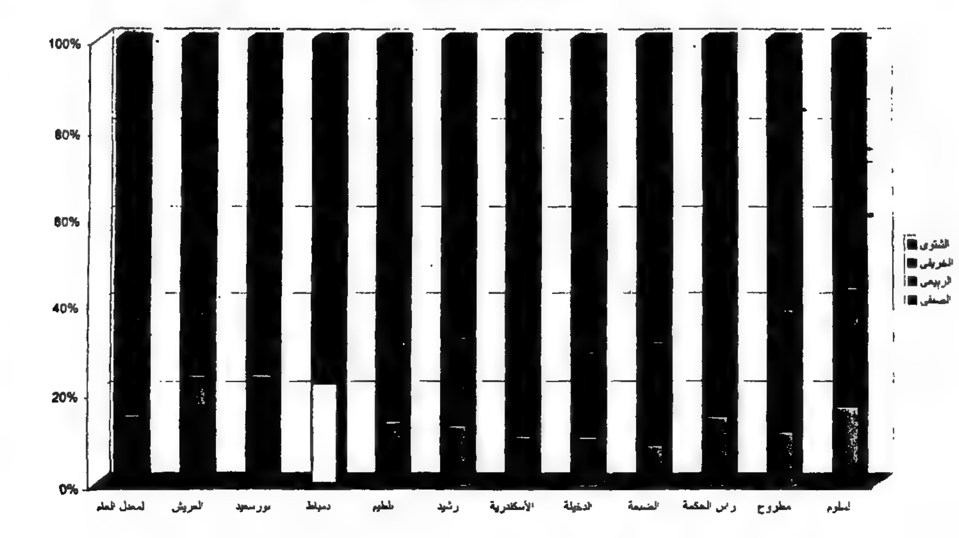
معدلات المطر على محطات الساحل الشمالي لمصر خلال فترة الدراسة *

المحطات / الشهر		السلوم	مطروح	رأس الحكمة	الضبعة	الدخيلة	الإسكندرية	رشيد	بلطيم	دمياط	بورسعيد	العريش	المعدل العام للساحل
يناير	المعدل	21.6	34.4	30	30.3	46.7	53.1	66.5	52.9	29.3	13.1	29.5	36.9
	%	23.4	23.4	14.7	23.6	27.3	27.2	29.9	28.7	24.3	18.7	28.4	24.5
فبراير	المعدل	12.9	21.6	18.9	26.5	23.8	69.8	30.3	32.4	20.7	8.7	17.4	24.5
	%	14.1	14.6	13.1	20.6	14.2	15.1	13.6	17.5	17.1	12.4	16.3	15.6
مارس	المعدل	7.3	11.3	13	8.3	13.4	15.3	19.8	17	18.6	10.6	19.3	13.9
	%	7.9	7.6	10.7	6.5	8	7.8	8.9	9.2	15.4	15	18.2	10.4
ابريل	المعدل	5.4	3.6	3.2	1.8	3.3	4.5	6.9	6.6	6.9	5.5	5.3	4.8
	%	6.9	2.4	2.6	1.4	2	2.3	3.1	3.5	6.7	7.7	5.1	3.8
مايو	المعدل	1.9	1.7	1.6	0.2	0.4	0.7	1.1	1.6	0.9	0.8	0.4	1
	%	2.1	1.1	1.3	0.2	0.3	0.3	0.5	0.9	0.7	1.1	0.3	0.8
يونيو	المعدل	0.6	0.01	0.6	0.6	0	0	0	0	0.3	0.1	0	0.2
	%	6.5	0	0	0.4	0	0	0	0	0.2	0.1	0	0.7
يوليو	المعدل	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
	%	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
أغسطس	المعدل	0	0.5	0	0	0	0	0.2	0	0	0	0	0.07
	%	0	0.03	0	0	0	0	0.1	0	0	0	0	0.01
سبتمبر	المعدل	1.6	1.8	5.4	0.5	0.7	0.1	0.7	0.9	0.1	1.7	0	1.2
	%	1.6	1.1	4.4	0.4	0.4	0	0.3	0.5	0.1	2.4	0	1
أكتوبر	المعدل	12.1	20	13.9	9.4	7.8	9	9.8	8.5	7	4	3.7	9.6
	%	13.2	13.6	11.4	7.3	4.8	4.6	4.4	4.8	5.8	5.7	3.4	7.2
نوفمبر	المعدل	11.2	18.3	16.5	19.7	23.4	30.1	33.8	25.4	15.7	9.6	10.8	19.5
	%	12.2	12.4	13.7	15.3	14	16.4	15.2	13.8	12.9	13.6	10.3	13.5
ديسمبر	المعدل	17.4	33.7	34.7	31.2	49	52.9	53.5	39	21.3	15.9	17.6	33.3
	%	18.9	22.9	28.6	24.3	29.2	27.1	24	21.1	17.6	22.5	16.9	23
المعدل السنوي	المعدل	92.2	147	121.6	128.6	167.7	195.5	222.8	184.8	120.8	70.2	104.1	141.4
الفرق عن المعدل	%	-49.2	5.6	-19.8	-12.8	26.3	54.1	81.4	43.4	-20.6	-71.2	-37.3	
الشتوي	المعدل	51.8	89.6	67.5	87.9	118.5	136.7	150.4	124.4	71.3	37.9	64.5	90.9
	%	56.2	60.9	56.4	68.5	70.7	69.4	67.5	67.3	59	53.6	62	62.9
الربيعي	المعدل	14.7	16.6	17.7	10.3	17.1	20.5	27.8	26.2	26.3	16.8	25	19.8
	%	16.2	11.1	14.6	8.1	10.3	10.5	12.5	13.6	21.8	23.8	24	14.9
الخريفي	المعدل	24.9	40	35.8	29.8	31.9	39.3	44.3	35.1	22.7	15.3	14.4	30.3
	%	27	27.1	29	23	19	20.1	19.9	19.1	18.8	21.7	14	21.6
الصيفي	المعدل	0.6	0.6	0.6	0.6	0	0	0.2	0	0.3	0.1	0.3	0.4
	%	0.6	0.09	0	0.4	0	0	0.1	0	0.2	0.1	0	0.1

* موضحة في جدول ١

شكل رقم (١) محطات الرصد المناخي على الساحل الشمالي

المصدر - يوسف عبد المجيد فايد و آخرون / مناخ مصر ١٩٩٤ م



شكل (٢) المعدلات الفصلية لكمية المطر

شكل (٣) معدل كمية المطر السنوى والفرق عن المعدل للساحل الشمالى

مم

250
200
150
100
50
0
-50
-100

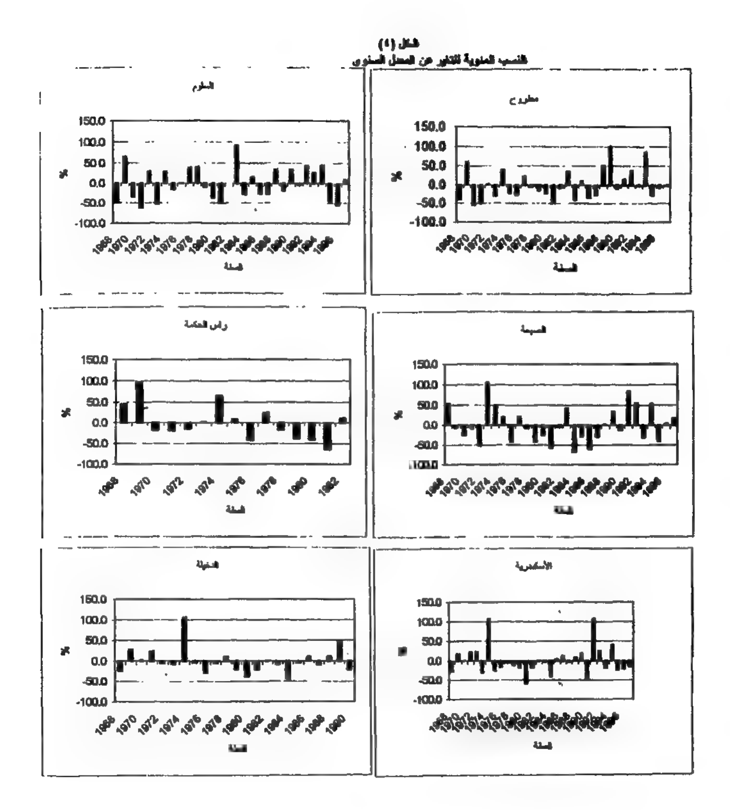
العريش بورسعيد دمياط بلطيم رشيد الأسكندرية الدخيلة الضبعة رأس الحكمة مطروح السلوم

المحطات

□ معدل كمية المطر السنوى
□ الفرق عن المعدل العام للساحل الشمالي

شكل (٤)

النسب المئوية للتغير عن المعدل السنوي



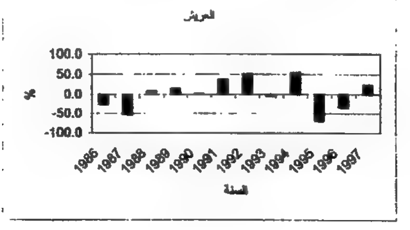
شكل (٥) النسب المئوية للتغير فى كمية الأمطار عن معدلها السنوى

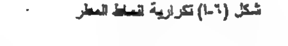
بلطيم

رشيد

بورسعيد

دمياط





شكل (١-٦) تكرارية لتساقط المطر

فترة الرجوع الزمنية لأمطار بلطيم

سنة

35 30 25 20 15 10 5 0

109 117 127 139 145 158 160 182 183 206 212 223 239 243 268 ملم

فترة الرجوع الزمنية لأمطار العريش

سنة

14 12 10 8 6 4 2 0

31.5 48.7 67.4 76.4 98.6 104.9 112.8 119.4 128.7 143.3 158 160.9 ملم

فترةالرجوع الزمنية لأمطار رشيد

سنة

40 30 20 10 0

90.9 122 152 157 171 182 193 208 213 234 249 260 266 318 369 ملم

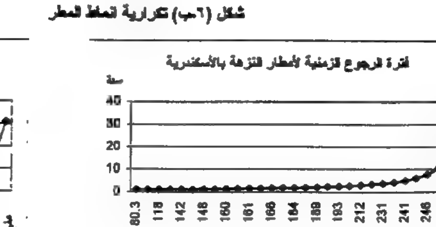
فترة الرجوع الزمنية لأمطار بورسعيد

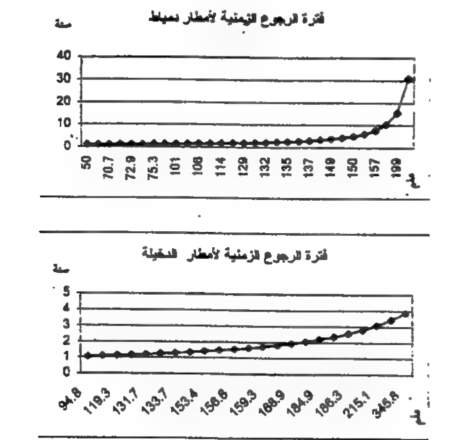
سنة

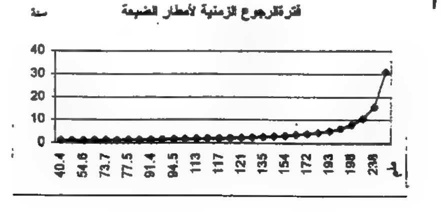
25 20 15 10 5 0

28.3 34.5 47 56 62.8 69.3 74.7 83.6 111.3 144.5 ملم

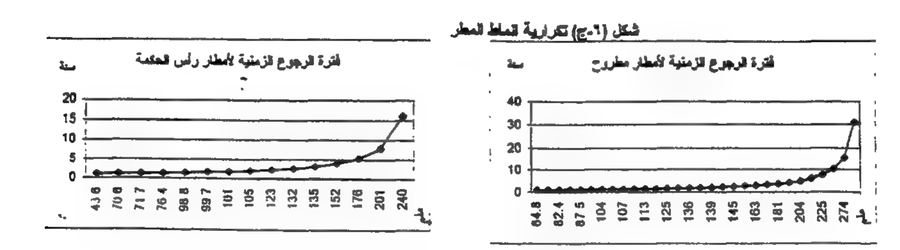
شكل (٦-ب) تكرارية انماط المطر

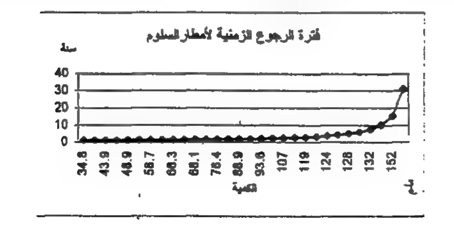




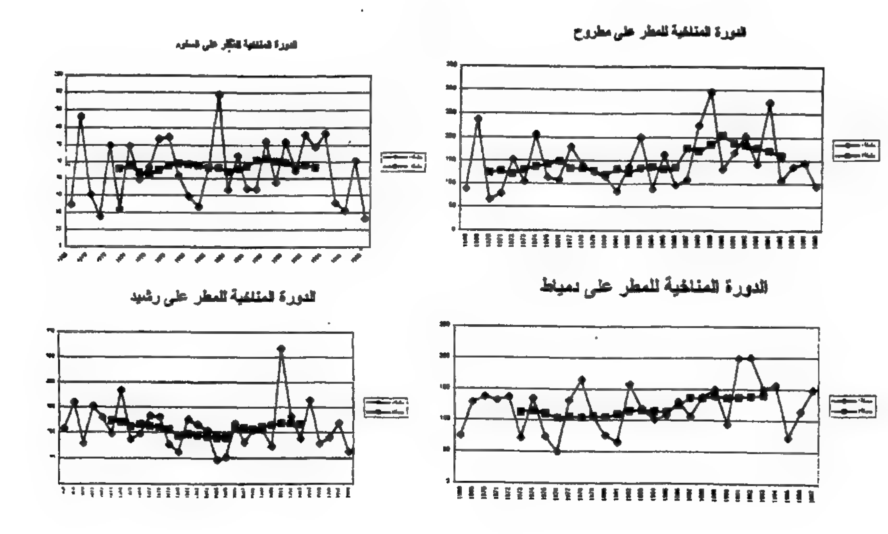


شكل (٦-ج) تكرارية أنماط المطر





شكل رقم (٧)


الدورة المناخية للمطر على مطروح
الدورة المناخية للمطر على السلوم
الدورة المناخية للمطر على دمياط
الدورة المناخية للمطر على رشيد



مستقبل اللغة العربية والعولمة

د. عاطف نصار *

تقديم :

لا ينفصل الحديث عن العولمة عن الحديث عن اللغة ، وبدء القول في العولمة أنها الحلم المستحيل الذي راود عظام الفلاسفة والمفكرين مثل أرسطو عند الإغريق والفارابى عند العرب ، وتوماس مور الإنجليزى عند الغرب . وغيرهم كثير ، إلا أن الفكر الأعظم للمصلحين الاجتماعيين التطبيقيين - أى الواقعيين - على اختلافهم يرون العولمة الحلم المستحيل، فلذلك قالوا بالاجتماعية ، وقال العرب من قبلهم بالإيلافية .

أما أن العولمة هى الحلم المستحيل ، وأما أن الإيلافية هى الدليل الواقعى الصحى ، وأما أن اللغة هى القاعدة فى الخيرية الإنسانية التى نعبر عنها أحيانا بالاجتماعية Socialism ونعبر عنها بالايلافية، فذلك ما تحاول هذه الورقة بحثه وإيضاح جوانبه مع تشخيص عناصر الخطأ فى تلك الدعوى الضالة المضلة التى يخلعون عليها ألقابا براقة لا تستند إلا على سراب . فهذا أيضا ما نحاول تجليته فى هذا المقال.

* رئيس جمعية لسان العرب بجمهورية مصر العربية .

مفهوم العولمة :

الحديث عن المفهوم الصحيح للعولمة هو أشبة ما يكون بحديث العميان والفيل . يحكى أن ثلاثة من العميان وقعوا على فيل ضخم راح كل يتحسس الجزء الذى وقع عليه يصفه كما لو كان قد وصل إلى الحقيقة الكاملة ، فمن تحسس الجسد و لم يصل الى السنام ظن انه بصدد بيت ضخم لا يدرك ارتفاعه ، ومن تحسس الأرجل ظن أنه بصدد بقرة عظيمة ضخمة ، ومن تحسس زلومة الفيل ظن بانه بصدد خرطوم ضخم من خراطيم إطفاء الحريق. هذه هى مشكلة العولمة ، كل يحاول إدراك الحقيقة بشأنها ، وهؤلاء ليسوا ثلاثة بل هم عديد من الباحثين وقعوا فى سراب رهيب، فكل برؤية وكل بضلالة ، وكذا لا يدرك الحقيقة الا من هدى إلى أن الأمم قد خلقت شعوبا وقبائل للتعارف والتآلف لا لتكون أمة واحدة. ولهذا فإن القول بالعولمة أبعد ما يكون عن الحقيقة والتحقق ومع ذلك فإن هذا شأنه أيضا شأن اللغات يستحيل على العالم أن يتحول إلى قرية واحدة بلغة واحدة وجنس واحد ولون واحد ، ولكن يمكن لهذا العالم أن يتكون من عدد من الألوان والأجناس واللغات تجمع بينهم تعارفية تقوم على تبادل المعلومات والمنافع واقتسام الخيرات الطبيعية ، وتقوم فى الوقت نفسه على التعددية اللغوية التى لا تهدم لغة على حساب لغة ، ولكنها تتوحد تحت نشاط جيد فى تناقل المعرفة والمنافع عبر لغات ينقل بعضها من بعض، وتتمازج فيها الهويات دون تناحر أو تصادم.

الصور الواقعية لتحقيق العولمة :

جاءت صور بأحلام العولمة عبر التاريخ بدءاً بالإغريق ثم العرب ثم الترك فى العصور القديمة والمتوسطة . ثم الغرب فى فجر القرن العشرين حتى مغرب القرن العشرين ، ثم نهاية الألف الميلادية الثانية، وعهدنا الذين نعيشه الآن فى بداية الألف الميلادية الثالثة . وهذه الصور تحقيق وانجاز ولذلك نركز عليها حديثنا عن الاقتراب الصحيح من هذا الحلم

من أعظم الصور تحقيقا لهذا الحال عند الاغريق هو ما عرف بالألعاب الأولمبية ، ويرجع تاريخها الى عام ٧٧٦ ، قبل الميلاد وكانت الألعاب الأولمبية رد فعل لويلات الحرب والدمار ، فكانت دول الإغريق تفخر بانتصاراتها الحربية وانتشر هذا النشاط فتشمل العالم كله ، وهذه أشرف مظاهر العولمة الصحية . وهو تراث يحمد للإغريق ، وهو إنجاز ضد التميز والعنصرية ، وصداقة وسلام بين البشر .

وعرف العرب صورة من صور العولمة حوالى القرن السادس الميلادى حيث اجتمع أربعة أخوة من بنى عبد مناف هم هاشم وعبد شمس وعبد المطلب ونوفل ،كانوا يسمون بالمجسيرين فأما هاشم فأخذ حبلا أى عهدا من ملك الروم وأخذ نوفل عهدا من ملك كسرى وأخذ عبد شمس عهدا من النجاشى وأخذ عبد المطلب عهدا من ملوك اليمن، فكان تجار قريش يختلفون إلى هذه الأمصار فلا يتعرض لهم احد، وكان تجار هذه الأمصار يمرون بقريش فلا يتعرض لهم أحد ، فكانت هذه صورة من

العولمة فى التجارة بين الدول الكبرى ، والصغرى .. حلمًا عرفه العرب وعرفوه على أرض الواقع .

ثم كانت صورة أخرى من صور العولمة الراقية الصحية ذكرا وتطبيقا بما عرف باسم طريق الحرير ، وهو أطول طريق عرف على وجه الأرض يبدأ من أسبانيا حتى شنغهاى فى الصين مرورا بجنوب أوربا إلى وسط أوربا إلى تركيا ثم إيران وبخارى ويتوغل فى آسيا حتى الهند ثم الصين ، وهذه عولمة تجارية حضارية لغوية غير مسبوقة .. وقد دعمت هذه العولمة ازدهار اللغات حول هذا الطريق ، وهو ازدهار الجوار اللغوى الذى كان شيمة لعلماء العرب الذين اشتهروا بإتقان العربية وإتقان البيان والتبيين ودرسًا عظيمًا مستفاداً من درس القرآن، وإتقان لغات العصر آنذاك ، وأخصها اليونانية والهندية والفارسية .. وهذا شاهد على علاقة العولمة باللغات ، جواراً وتعايشًا خيريًا ، لا هيمنة وتفكيكا للغات والعلاقات والمعاملات.

ونقفز سريعًا إلى صور عصرية مضيئة من صور العولمة بتباشير طيبة لها فى أوائل القرن العشرين وبالتحديد عام ١٩١٩ عندما وضعت الحرب العالمية الأولى أوزارها ونشأ ما يعرف بمنظمة العمل الدولية ، ولا أقول بعصبة الأمم . ان منظمة العمل الدولية أول صورة من صور العولمة تعمل بناء على معايير يأخذ بها العالم، وتجمع فى تشكيلها العمال وأصحاب الأعمال والحكومات من أجل حق العمل وحق الحياة وحق الاجتماعية الصحية أمام كل وسائل الهيمنة والسيطرة والاحتكار، وهذا هو المفهوم نعم المفهوم لحلم الفلاسفة القدامى فى المدينة الفاضلة والعولمة الصحيحة ، وهذه هى القاعدة السليمة لهيئة الأمم المتحدة ووكالتها المتخصصة ، والتى نرى أن أبرز منجزاتها تحديد إطار قوى للفهم الصحيح والمحاورة الصحية ، وذلك بالأخذ باللغة العربية لغة من لغات العولمة إلى جانب أخواتها الخمس الأخرى، الانجليزية والفرنسية والألمانية والإسبانية والروسية .

العولمة فى العصر الحديث :

ثم قام نوع من صور العولمة الحميدة ، ولد عام ١٩٥٨، وهو يعرف باسم أوربا الموحدة ، ويأخذ بحرية التجارة وحرية العمل ، وحرية التنقل ، ويأخذ بالتشاركية بين الأعضاء ، والخيرية الرأسية الثنائية ، والخيرية الأفقية التى تمتد إلى دول واتحاد الجوار ، وتنبذ الحروب وتنشر التعاون والسلام .. وتتدرج فى التطبيق حتى وصلت مؤخراً إلى ما يعرف بالعملة الموحدة ، وهو ما عرف فى الحضارة العربية بالدينار الموحد بين كل الدول العربية كما أخذ أيضا بالحدود المفتوحة للبشر ، والنوافذ المفتوحة لكل العلوم والثقافات ، وخاصة العربية منها . والعلماء المتكاملون المتآزرون علاماتها ومناراتها.

هذا هو مفهوم العولمة ، ذلك الحلم القديم الذى تراوح فى التحقيق حتى أفول القرن العشرين حيث يجرى تفكيك اللغات أو الحضارات والثقافات ، وتفكيك المصانع والحفر تحت الأساسات بدعوى العولمة .

العولمة في الإنهيار الاقتصادي واللغوي :

يمر الفكر الانساني الرائع الذي يؤمن بالخيرية نظامًا بين البشر بدوارات متتالية من الإزدهار والإنهيار أو الضعف . وهذا منطق الحياة ، ومنطق الحياة أيضا أن يكون هناك رد فعل يصحح ويعالج ويرعى ويصون . وقد تعرض الفكر الإنساني القائم على الخيرية لنكسة تبلغ أوجها هذه الأيام . وتلك النكسة هي سيطرة القطب الروسي والقطب الأمريكي على العالم.

تنبه العالم الثالث إلى هذا الخطر فأنشأ ما يعرف بكتلة عدم الإنحياز ، بدأت بمثلث يتكون من مصر والهند ويوغوسلافيا (سابقا) وهنا قام الصدام المعلن وغير المعلن ، قامت فيه الولايات المتحدة الأمريكية بالتخطيط والاستدراج والهدم السري للقواعد والبنى الاقتصادية والاجتماعية واللغوية ، فانهار الاتحاد السوفيتي ، وانهار مركب الدول الهندية / الباكستانية وجنوب شرق آسيا ، وانهار مركب الدول العربية ، وأصبح العالم أحادى القطب ، وهنا برز على الساحة بشدة مصطلح العولمة بمفهوم أخذ ظاهره الرحمة والفلسفة الخيرية ، أما باطنه فهو العذاب ، وبرغم ظاهر التطبيق الاقتصادى من احتكارية وازدياد نسبة الفقر والحاجة وسوء توزيع واستثمار الثروات الطبيعية إلا أن الدول تبدو كالمقهورة المغلوبة على أمرها ، ومع ذلك فإن رد الفعل في الشارع الغربي جاء عنيفًا مقاومًا لهذا الإجتياح الإقتصادى بدعوى العولمة الملاك الحارس للتنمية ، في حين أن هذا الملاك المزعوم هو أفظع شيطان ظهر عبر التاريخ حتى الآن ، إذ أن آثاره المدمرة تمتد إلى الحياة الاجتماعية والاقتصادية واللغوية ، بل وتمتد بكل شراسة إلى كيان الأسرة بدعوى الدفاع عن حرية المرأة . واختفى المفهوم العربي القائم على تنشيط واحترام المواثيق وتبادل المنافع والمعارف على أساس من المساواة والتكامل وعدم الإعتداء ، وإقامة العدل والرخاء لإعمار الكون وسلام البشر والانتفاع بالموارد الطبيعية.

ولكن أين مستقبل اللغة العربية من هذا كله، وأين مستقبل اللغات القومية بصفة عامة من سراب هذه العولمة ؟ هذا هو السؤال.

مستقبل اللغة العربية في ظل العولمة :

يتضح من البحث في وضع اللغة ومستقبلها تحت الظروف الدولية أن مستقبل اللغة ينبغي أن يقوم ببناء على أسس قومية من الداخل لاتتأثر بعوامل خارجية سواء كانت العولمة عملية صحية مثل التي قامت وما تزال في ظل التجمع العربي المتوحد سياسيًا بالجامعة العربية ومثل التجمعات النوعية الأخرى وأخصها تجمع الأمم في أمريكا اللاتينية أو عولمة مهيمنة احتكارية مثل عولمة بداية الألف الميلادية الثالثة. وهذا لا يكون إلا بتخطيط علمي واقتصادى سليم. وإذا أخذنا بهذا المفهوم تطبيقيًا على اللغة العربية نرى ضرورة التنسيق بين جهات الفعل الرسمية والأهلية واعتماد خطط مستقبلية تجمع الجهود وتعمل على رعايتها وصيانتها. عندئذ نكون قد بنينا حصنًا قويًا ضد عمليات التسلل اللغوى غير الصحى من الخارج ووفرنا الظروف الصحية التي تضمن الرعاية والنمو والصيانة من الداخل وتساعد في نفس الوقت على وجود كوادر متخصصة في عمليات تعريب العلوم والترجمة والنقل من والى اللغة العربية عبر المؤسسات الدولية والإقليمية والعامة.

تفاعلات ثقافة العولمة

أمثلة من رواية عربية

(١) بين الثقافة العالمية وثقافة العولمة :

د. أحمد صدقي الدجاني *

اختار المجلس الأعلى للثقافة لمؤتمره السنوي - الذى انعقد في ربيع ١٩٩٨ - مسألة الهوية الثقافية والعولمة لتكون موضوع البحث. وأوضح في دعوته أن تنظيمه هذا المؤتمر «يجيء استجابة لحاجة واقعنا الثقافي، وما يتطلبه من تنشيط علاقات الحوار وتعميق مجراها ، كما أوضح أن تحديد الموضوع «نابع من سعى المجلس الدائب لسبر الإشكالات التى نتجت عن التغيرات الاقتصادية والاجتماعية المعاصرة، سواء على المستوى الدولى أو المستوى الإقليمى، والآثار المترتبة عليها فى المجالات المعرفية والثقافية، خاصة فيما يتعلق بالثقافة العربية ومكوناتها المتنوعة». واقترح المجلس عددا من المحاور مدارا لبحوث المؤتمر، وفسح المجال أمام المشاركين لاقتراح محاور أخرى

استقر رأيي بعد نظر، تضمن مراجعة ما كتبته عن العولمة فى العامين الماضيين، على أن أتناول موضوع «تفاعلات ثقافة العولمة». ورأيت أن أختار أمثلة على هذه التفاعلات من عمل أدبي روائي صدر قبل عام فى ٣ / ١٩٩٧م، وجدته معنيا بسبر أغوار ظاهرة العولمة. وهو رواية «شرف» لصنع الله إبراهيم. وهكذا أقبلت على العيش مع الفكر والأدب. وكنت حين استجبت لدعوة المجلس الكريمة، ذكرت في ردى أن من الموضوعات التى تلح عليَّ فى هذه الفترة موضوع «الأدب والعولمة»، وأشرت إلى قصة

* ناقد أدبي ، وعضو مجمع اللغة العربية / القاهرة.

ألدوس هكسلي «عالم جديد شجاع» التي صدرت في النصف الأول من القرن العشرين، ناهيك عن أعمال كثيرة في إطار الخيال العلمي والهندسة الوراثية. وباشرت متابعة تأملاتي في موضوع العولمة.

حين استقر رأيي ـ بعد نظر وتفكر ـ على الحديث في تفاعلات ثقافة العولمة، سألت نفسي: ما المقصود بثقافة العولمة؟ وأنا من مدرسة تحبذ المصطلحات، كما لا أفتأ أكرر: إن مفهوم العولمة مرتبط بالعالم كله، ومفهوم الثقافة متصل بالمجتمع لكونها مجموع عناصر الحياة وأشكالها ومظاهرها فيه، وقد قدر أحد المعنيين وجود ثلاثة آلاف ثقافة في الاجتماع الإنساني، وفق ما ذكر هارى شابيرو في كتابة نظرات في الثقافة» الذي صدر في الخمسينات. فهل نشهد اليوم في عالمنا المعاصر بروز ثقافة يمكن وصفها بأنها عالمية إلى جانب ثقافات المجتمعات؟ إن ثورة الاتصال المتصاعدة في القرن العشرين الميلادي مكنت من ذلك بصورة لم يعرفها الإنسان قبلاً. وإذا كانت الثقافة هي السلوك المكتسب في أسرة أو مجتمع، وتتضمن الأساليب والطرز المألوفة والأفكار والقيم التي يتمسك بها الناس ويؤثرونها على غيرها ويتصرفون على هداها، فهل يكون اتصال الأفراد والمجتمعات في عالمنا قد أوجد ثقافة «عالمية» يحملها أفراد مثقفون نهلوا من معين ثقافات كثيرة؟

تطمئن النفس إلى الإجابة عن هذا السؤال بالإيجاب. ويتداعى إلى الخاطر أن تاريخ الحضارات حفظ لنا ذكر أفراد متميزين حرصوا على التعرف على ثقافات مجتمعات أخرى من خلال الرحلة أو قراءة الأخبار، وقدموا أمثلة على تفاعل الثقافات والحضارات، ومن هؤلاء هيرودوت وابن بطوطة والعديدون من المثقفين في مختلف الدوائر الحضارية . وقد كان أولئك مثقفين «عالميين» بالقياس النسبي للعالم الذي عرفوه. وأبرز رمز أدبي لهم طرحته حضارتنا العربية الإسلامية هو «سندباد» والجديد في عصرنا هو اتساع دائرة هؤلاء بفعل ثورة الاتصال.

سؤال آخر يبرز أمامي هو «إذا اطمأننا إلى وجود ثقافة عالمية، فهل هذه هي ثقافة العولمة؟» وأجدني أسارع إلى الإجابة «بلا». لأن العالمية ــ كما أوضحنا في بحوث سابقة ـ تختلف عن «العولمة» في نقطة جوهرية، هي أن الأخرى تفيد من صيغتها بوجود «فاعل يفعل»، محاولاً فرض واقع، بينما الأولى تتم بتلقائية في جو من الرضا.

هذا يقودنا إلى استحضار ظاهرة العولمة. وكنت في بحثي لأكاديمية المملكة المغربية في دورتها الأولى لعام ١٩٩٧، بعنوان «تأملات في العولمة والهوية ــ نحو تعاون حضارى في عصر العولمة»، أوردت وصف التقرير الأممي «جوارنا الكوني» لهذه الظاهرة عام ١٩٩٤

«التى هى تحرك متسارع نحو عالمية متكاملة عززه إلغاء القيود والتنظيمية والتفاعل مع التغيرات المتسارعة فى تقنية الاتصالات والحاسب». كما أوضحت أنها «بدأت» بتحول فى النشاط الاقتصادى العالمى اقترن به عديد من الأنشطة الأخرى التى لا يتسم بعضها بطابع حميد، مثل «تجارة المخدرات والإرهاب ونقل المواد النووية»، وما لبثت الأنماط المتغيرة للنشاط الاقتصادى أن أسفرت عن بروز أقطاب جديدة فى أوروبا وآسيا، وبرزت صور لتعاون دولى صحى ، وباتت حدود الدول أكثر مسامية تماما، كما واجهت الدول ضغوط العولمة وطرحت المفهوم الشامل لهذه العولمة الذى تتداخل فيها أمور الاقتصاد والثقافة والسياسة والاجتماع والسلوك، ويكون الانتماء فيها للعالم عبر الحدود السياسية الدولية، وتحدث فيها تحولات على مختلف الصعد فى حياتنا، يسهم فى صنعها ظهور فعاليات جديدة هى الشركات متعددية الجنسيات.. وتبرز بفعلها قضايا لها صفة العالمية.. وتثور تساؤلات حول دور الدولة ودور الجماعات الأهلية ودور منظمات متعدية الجنسيات فى معالجتها. وقد وصفت عصرنا بأنه «عصر العولمة»، وقفت أمام تداعيات الظاهرة على مختلف الصعد، وبخاصة الصعيد الثقافى الذى يشغل بال أهل الرأى فى مختلف المجتمعات من ما يرونه من محاولات قوى الهيمنة الاقتصادية «تنميط» سلوكيات البشر وثقافتهم فى المجتمعات كافة .

إن محاولة التنميط هذه تستهدف إخضاع سلوك الأفراد فى مختلف المجتمعات وثقافتهم لمركزية نظام المفاهيم والقيم والأنماط السلوكية السائدة فى الغرب، فى ظل النظام الرأسمالى، بغية الإقبال على الاستهلاك للمنتجات الغربية، وتحقيق انتصار ناجز نهائى مزعوم للرأسمالية، يجعل المواطن فى أية بقعة من كوكبنا «يلبس الجينز، ويأكل ماكدونالدز، ويشرب الكولا، ويشاهد....، ويرقص على أنغام موسيقى الروك». وقد أفاض محمود عبد الفضيل فى شرح محاولة التنميط هذه فى بحثه «حقوق الإنسان الاقتصادية».

نعم إن عالمنا يشهد فى عصر العولمة محاولة «التنميط» هذه التى تجرى بعملية «تثقيف» من نوع خاص «مبرمج» ـ إذا استخدمنا المصطلح الحاسبى، يستهدف تعميم «ثقافة» عولمة .

هناك إذاً اليوم فى عالمنا «ثقافة عولمة» هى غير «الثقافة العالمية» فالثقافة العالمية هى ثمرة طبية للتعرف على ثقافات كثيرة وتمثل أفضل ما لديها، بينما ثقافة العولمة هى ثمرة تعريف من خلال التثقيف يعتمد الفرض ويستهدف التنميط وفق «برمجة» معينة تضعها قوى اقتصادية وفق رؤيتها ومصلحتها. والثقافة العالمية تعيش مع الثقافات المحلية الوطنية وتغتنى بها وبالهويات الحضارية، وتتكامل مع

كل من هذه الثقافات، بينما ثقافة العولمة تحاول أن تحل محل الثقافة المحلية الوطنية واستلاب الهوية الحضارية ومسح الخصوصية الثقافية .

إن عملية التثقيف العولمة جارية اليوم على قدم وساق وبشكل مكثف فى مختلف أرجاء المعمورة، واضعة نصب العين تعميم ثقافة العولمة. وهى تحدث تفاعلات قوية فى ثقافات مختلف المجتمعات على صعيدى الفرد والمجتمع، هى بمجموعها تفاعلات ثقافة العولمة. ودراسة هذه التفاعلات تقتضى النظر فى القائمين بعملية التثقيف هذه ومنطلقهم فيها وأهدافهم منها ووسائلها ومضمونها .

القائمون بهذه العملية هى تلك الفعاليات الجديدة الشركات متعدية «الجنسيات» التى تتسم بالضخامة وتنوع الأنشطة والانتشار الجغرافى، والاعتماد على المدخرات العالمية وتعبئة الكفاءات من مختلف الجنسيات. وقد فصل الحديث عنها إسماعيل صبرى عبد الله فى بحثه الكوكبة، وتناولتها عدة كتب، ونتوقف هنا أمام مراكز هذه الفعاليات، فنجد أن ثلثها فى الولايات المتحدة وكندا، وثلثها الآخر فى أوروبا الغربية، وثلثها الثالث فى الشرق الأقصى وبقية عالمنا. وأذكر أن الرقم الذى طرح لعددها فى ندوة «العرب والعولمة» التى عقدها مركز دراسات الوحدة العربية فى ١٢ / ١٩٩٧ بيروت، قارب الألف والأربعمائة. وواضح أن ثقلا خاصا لأمريكا فى هذه الفعاليات، ومن ثم لحكومة الولايات المتحدة الأمريكية، ومعها أوروبا الغربية، فى دائرة الحضارة الغربية. كما نتوقف أمام الكفاءات التى تجرى تعبئتها من مختلف الجنسيات، لأنها العنصر البشرى فى التفاعل الحضارى، فنجد أنها وإن جاءت من أنحاء عالمنا المختلفة إلا أنها تعلمت فى الغالب فى مؤسسات تربوية لها صلتها بتلك الفعاليات وتنتمى لحضارة الغرب، ثم تلقت تدريبها وفق برنامج محدد غربى تضعه الشركات المستخدمة .

المنطلق الأولى لعملية التثقيف هذه اقتصادى شأن أهدافها. وهو يستند إلى رؤية كونية للإنسان وللعلم، تتصل بما يعرف بالغرب بالحداثة، التى هى جماع نزوعات أربع الفردية والعالمية والعَلمانية والعقلانية. وقد عنى بشرحها مفكرون عنوا بعلم تاريخ الأفكار، من أمثال برنتون وباومر، وزكى نجيب محمود وقسطنطين زريق. وتحكم هذه الرؤية مفاهيم الثورات الفكرية الأربع، التى شهدها الغرب، الداروينية والماركسية والفرويدية ونسبية آينشتين، بما فيها من تطور واقتصاد ونوازع نفسية ومعيار نسبى. ويبرز فيها تمجيد القوة وعظمة الإنسان وتلبية رغباته، والإيمان المطلق بالعلم. ويشوبها جنوح إلى المغالاة يتناسى الضوابط أحياناً، وقد يقع

فى مهاوى النظرة العنصرية أحياناً، كما حدث فى «الاستعمار الغربى» وفى مشروع المجين البشرى الذى شهد طرح برنامج «اليوجينيا» أواخر القرن التاسع عشر بزعم تحسين النوع البشرى. وكانت ندوة أكاديمية المملكة المغربية فى دورتها الثانية لعام ١٩٩٧ قد ناقشت موضوع «حقوق الإنسان والمناولات الجينية»، واسهاماً منها فى تحديد ضوابط استخدام علم المورثات. وقد كشفت المناقشات عن كيفية استخدام العلم للربح الاقتصادى، وتحكم عالم الكسب هذا أحياناً بحيث يطغى على الضابط الأخلاقى لهذا الاستخدام. ويحفل كتاب «الشفرة الوراثية للإنسان» الذى حرره «كيفلس رهود» وترجمه أحمد مستجير بأمثلة كثيرة على ذلك، عرضنا لبعضها فى بحثنا «حقوق الإنسان والهندسة الوراثية». ولَفتٌ أن «العولمة» تعنى بهذا الحقل، وتوظف «ثقافتها» لترويج استثماراتها الاقتصادية فيه .

لقد اعتمدت العولمة فى تعميم ثقافتها على أحدث وسائل الاتصال، بخاصة التلفزة والسينما والحاسب والشبكة المتداخلة. وللصورة المرئية المسموعة فى هذه الوسائل جاذبيتها التى يجرى توظيفها إعلامياً شاملة وظيفة إخبارية، وأخرى تشرح وتفسر، وثالثة ترفيهية، ورابعة تسويقية. وها نحن نرى كيف تسخر العولمة «المعلوماتية» فى خدمتها. وكتاب «بيل جيتس» طريق المستقبل الذى صدر مؤخراً فى سلسلة عالم المعرفة يشرح آفاق عصر الاتصال الذى نعيشه .

إن مضمون ثقافة العولمة محكوم بمنطلقها وبأهدافها الاقتصادية وبتلبية نوازع شهوات وترفيه. وهو من أجل ذلك يتسم بالمباشرة والبعد عن العمق، ويركز على الإثارة والزخرف والاستهلاك.

(٢) تفاعلات تثقيف العولمة و " شرف " :

لثقافة العولمة، كما وضح لنا، تفاعلات قوية فى ثقافات مختلف المجتمعات على صعيدى الفرد والمجتمع. فما هى أبرز هذه التفاعلات؟ وكيف السبيل إلى توجيهها لتسهم إيجابيا في تحقيق «التعاون بين الحضارات فى عصر العولمة». وهو الشعار الذى قدمناه فى أكاديمية المملكة المغربية فى دورة ربيع ١٩٩٧ حول «العولمة والهوية».

تفاعل الحضارات يتم، كما بين علماء تاريخها، وفق سنن شرحها كاتب هذا البحث فى كتبه، وآخرها «تفاعلات حضارية وأفكار للنهوض». وموجز القول فيها أن الحضارات تتواصل وتتفاعل عبر وسائل من بينها انتقال الأشخاص فى زمن السلم، والغزوات فى زمن الحرب، وأن هذا التواصل يكون مزدهراً فى جو الرضا الذى يتسم به زمن السلم، وأن التأثير فى إطار هذا التفاعل يسرى عادة من الحضارة الأرقى إلى الحضارة الأخرى، وأن

منجزات الحضارة المادية أسرع انتقالا من الافكار والمعتقدات، وأن تفاعلا بين الحضارة وتراثها فى تواصل زمانى يقترن بتفاعلها مع حضارة أخرى فى تواصل مكانى. وتبرز فى أوساط الحضارة الأضعف ثلاث مواقف، انكماش وانغماس وكلاهما رد فعل، واستجابة فاعلة تنتسب إلى الفعل، ويلاحظ انتقال الشخوص بين هذه المواقف الثلاث فى رحلة العمر

إن ثقافة العولمة تخاطب الفرد من كل الأجيال، كما تخاطب المجتمع كله بأفراده وهى تركز على جيل الحداثة فى سن التفتح الأول بإعلامها المكثف المزخرف لتجعله انغماسيا، قاصدة «برمجة» الفرد منه ليكون نمط استهلاكه موافقاً «اقتصاديا»، وحثه على الاستهلاك. ويحرص القائمون بالعولمة على تقديم ثقافة للمجتمع تجعله منبهراً بها وبزخرفها، بحيث يغلب عليه استعداد لقبول برمجة أفراده، وتبنى قيم تلك الثقافة. كما يحرصون على «اختيار» أفراد من مختلف المجتمعات، ليعملوا فى شركاتهم عابرة الأقطار والقارات، ويزودونهم بهذه الثقافة من خلال برامج تثقيفية خاصة، كى يقوموا بمهامهم، ومنها تثقيف المجتمعات والأفراد بثقافة العولمة، وليضمنوا ولاء هم فكريا الذى ترسيه ماديا الرواتب والمخصصات العالية .واضح أن للعولمة شأن كل الظواهر تداعياتها ومضاعفاتها فعولمة الاقتصاد بما تتضمنه من إصرار على فتح أسواق جديدة تساعد على تفكيك نظام الانتاج، وتغرى بالاستثمار خارج الحدود، الأمر الذى يؤدى إلى ازدياد نسبة البطالة فى الدول الصناعية، تماما كما يؤدى إلى انتشار الفقر فى الدول الأخرى وهذا بدوره إلى تداعيات على الصعيد الثقافى الذى تستهدفه أصلا ثقافة العولمة بتثقيفها. وقد أشار تقرير اللجنة الدولية المعنية بالتربية للقرن العشرين، المعروف بتقرير ديلور، وعنوانه «التعليم: الكنز المكنون» إلى ما تبيه ثقافة العولمة من «توتر بين العالمى والمحلى». ونبه هذا التقرير الذى صدر عام ١٩٩٣ إلى أن العولمة تحمل معها «خطر اخذ من التنوع الثرى بين الأفراد والثقافات والتقاليد». والحق أن تأثيرات التثقيف بثقافة العولمة تظهر جلية على التربية والتعليم فى المجتمعات، وعلى ما يوجه لأفراد هذه المجتمعات من أعلام، وعلى ألسنتهم .

أصل بعد هذا الحديث الذى بحث فى ثقافة العولمة وفى تفاعلاتها، إلى النظر فى رواية «شرف» للأديب الروائى صنع الله إبراهيم التى برزت العولمة بطلا رئيسيا فيها، بغية استحضار أمثلة منها على ما توصل إليه البحث من أفكار

لقد سبقت الإشارة إلى العلاقة الوثيقة بين الفكر والأدب. ومعلوم أن للأدب مكانة فى

علم تاريخ الأفكار الذي يعتمده واحدا من مصادره. كما شرحت في كتابي «تجديد الفكر استجابة لتحديات العصر» وتذكر ما كان للرواية الأدبية من دور في إشاعة أفكار في مختلف المجتمعات، مثل بعضها ثورة فكرية. وكانت بمثابة تمهيد لتفجر أحداث وتتداعى إلى الخاطر. أمثلة على ذلك، روايات كثيرة منها «كوخ العم توم» و «البؤساء» و «عالم جديد شجاع» و «ميرامار» كما ازدهرت منذ القرن التاسع عشر الميلادي روايات الخيال العلمي في أوروبا، ورائدها جول فيرن الفرنسي، استمرارا لما حفلت به ألف ليلة وليلة من خيال علمي، ولفت أن الرواية المعاصرة شهدت عناية خاصة من بعض الروائيين بالبحث العلمي الذي يعتمد منهجه وطرائقه بين يدي كتابة رواياتهم

إن أديبنا العربي «صنع الله إبراهيم» هو واحد من هؤلاء. وأذكر أنني حين قرأت روايته «اللجنة» لفتتني هذه العناية وقد رأيتها في روايته «بيروت بيروت» التي تضمنت مقتطفات صحفية مختارة بعناية لترسم صورة الواقع الذي تجري فيه الأحداث كما رأيتها في روايته «ذات» التي طاب لي بعد أن قرأتها مجتمعة، أن أقرأ فصولها التي تحمل أرقاما فردية، ثم تلك التي تحمل أرقاما زوجية. لأتتبع خط رسم صورة الواقع ثم خط رواية أحداثها ورأيتها أخيرا في رواية «شرف»

حين قرأت «شرف» في مطلع خريف عام ١٩٩٧ الميلادي، مست الجهد البحثي الذي بذله مؤلفها بين يدي كتابتها وألفيتها تتناول ظاهرة العولمة فيما تناولته من ظواهر. موظفة في هذا التناول العلم والفن: علم الباحث الجاد، وفن الروائي الموهوب ووجدت لي مرجعا هاما لمن يبحث في هذه الظاهرة، في وقت كنت فيه قد صرفت وقتا في دراسة العولمة. ولم أفاجأ عند الفراغ من قراءة الرواية حين وجدت المؤلف قد أورد أسماء عدد من الكتب العلمية التي استفاد منها في ملحق «شكر واجب»

لقد كتب صنع الله إبراهيم «شرف» في منتصف عقد التسعينات، وفي وقت كانت ظاهرة العولمة فيه قد برزت بوضوح وجلاء في حياة كوكبنا الأرضي، مثيرة تساؤلات ومسببة قلقا وجاءت «الرواية» عملا أدبيا عظيما يساعد على صنع الاستجابة لتحدي العولمة وطرح إجابات صحيحة على التساؤلات وتوظيف القلق إيجابيا في فعل مستجيب

«هل قصد مؤلف شرف أن يخصص رواية لظاهرة العولمة؟» سألت نفسي حين فرغت من قراءة الرواية وتداعى إلى خاطري أنه عرض في روايات سابقة لأعرض ظاهرة العولمة وهي لم تبرز بعد بوضوح. وتقفز إلى ذهني غلاف رواية «اللجنة» الذي تتوسطه صورة زجاجة الكوكاكولا وحين ذكرت لصنع الله إبراهيم

فى محادثة هاتفية أحييه فيها على عمله، هذا السؤال، بدا لى من تعليقه الموجز أنه كتب رواية عن عصر يعيشه، وأن الروائى يستشرف ببصيرة زرقاء اليمامة المستقبل قبل وقوع أحداثه .

بين يدى ذكر أمثلة من الرواية على ما توصل إليه بحثنا من أفكار، أجد من المناسب الإشارة إلى «الرمز» فى أدب الرواية، ودوره فى تجسيد الأفكار. ذلك أن متعة الرواية وفائدتها تتضاعف مرات إلى حين يتنبه قارئها إلى ما فيها من رموز، ويبذل جهدا فى الغوص لسبر أغوار هذه الرموز. وهذا ما نراه بوضوح فى روايات نجيب محفوظ. ومثله يحدث عند مشاهدة بعض الأفلام السينمائية الممتازة. وأذكر ما حفل به فيلم «فورست جمب» من رموز، والمتعة والفائدة اللتين حظينا بهما فى جلسة أسرية ونحن نحلل هذه الرموز. والوقوف أمام الرموز فى العمل الأدبى، رواية ومسرحية وشعرا، هو حق للقارئ، وواجب على الناقد. ذلك أن المبدع قد لا يكون بالضرورة قاصداً «الرمز» وليس عليه من ثم أن يشرحه .

تحفل رواية «شرف» بأمثلة كثيرة على تثقيف العولمة وثقافتها، والوسائل المعتمدة فى هذا التثقيف، وتأثيره على من يتلقاه، وفى سن الحداثة بخاصة، وعلى ما ينجم عنه من تداعيات، وما يبرز من فارق بين مستوى الأشياء المادية فيه ومستوى الأفكار. ولقد أبدع مؤلف الرواية فى كتابة مدخلها الذى ضمنه جوهر موضوعها. والحق أن ظاهرة العولمة وما يوافقها من تفاعلات تتجلى بوضوح فى الصفحات الأربع عشرة الأولى بحيث يجد قارئ الرواية نفسه وهو يقرأها متمعنا فى كل كلمة وصورة ورمز. ولكن ظاهرة تثقيف العولمة الذى تعرض له «شرف» منذ ولادته عام ١٩٧٤، جعله متعلقا بكوتشى ومنتجات «عولمية» أخرى. ودعته إلى أن يحلق رأسه على «الموضة الإنجليزية». والراوى يشير بأسلوبه الطريف إلى أن «الحذاء صارت رائحته لا تطاق وبليت مقدمته» وكان أخضر اللون، ولكن صاحبه «مقبل على المرحلة السوداء، التى وضع أسسها برأس حلق على الموضة الإنجليزية مع مقدمة مفلفلة».

لقد حرص الرواى على أن يذكر بين قوسين أن شرف ولد سنة ١٩٧٤، وهى السنة التى شهدت بدء «الانفتاح» فى مصر موطنه. وهذا الانفتاح فتح الباب واسعا أمام دخول العولمة . وهكذا نعرف أن شرف كان فى الحادية والعشرين من عمره حين وقعت أحداث الرواية ومع كل فقرة جديدة فى هذا المدخل نزداد تعرفاً على تثقيف العولمة وأثره وعلى حقائق تتصل بها. فواجهة المحل الذى وقف أمامه شرف فى وسط المدينة، حافلة بأصناف من الأحذية المستوردة من «اسكوت»

إلى «اديداس» مروراً ب «نايك». و «الأسمار فلكية». وسكان القاهرة تدافقوا على شوارع وسط المدينة و «طلعت حرب» بالذات وإلى نقاط تجمع أمام المحلات والسينما والمسارح.

فى أول الجولة هذه، كانت رأس شرف تفكر فيما سوف يعمله. ويقول الراوى «كانت الأوبشتر أمامه كالآتى : دخول السينما، وبالتحديد فيلم تسيل فيه دماء كافية طالما أن الأفلام الأخرى ذات الـ «صور» غير متاحة بفضل الرقابة التى تتولاها سيدة فاضلة وصارمة فى آن، أو شراء علبة سجائر «مارلبورو»، أو شراء ساندويتش وكوب من الكولا وسيجارتين من «كليوباترة» التى يكره مذاقها أو العودة إلى البيت....» ونقف أمام كلمة أو بشتر الإنجليزية ومعناها «خيارات» متأملين فى شيوعها وشيوع أمثالها بفعل تثقيف العولمة، وعبر الإعلانات التلفزية بخاصة. هنا نقف أمام ما تضمنته هذه الخيارات من إنتاج عولى، سجائر مارلبورو وكوب الكولا وشريط سينمائى عنيف تسمح به الرقابة تتحفظ على قرينه ذى «الصور»!!

هكذا ترسم لنا رواية «شرف» فى صفحتيها الأوليين صورة شاب بلغ سن الرشد القانونى نشأ فى ظل العولمة وتعرض لتثقيفها له بثقافتها العولمية. ويتشوق قارئ الرواية ليمضى مع شرف فى طريقه، ويتعرف على ما ينجم عن هذه الثقافة من تفاعلات حضارية وفقاً لسنن التفاعل الحضارى.

(٢) شرف فى مواجهة العولمة :

يبدع الروائى صنع الله إبراهيم، وهو يعرض فى مستهل روايته «شرف» آثار تثقيف العولمة على كل من الفرد والمجتمع. ويلفتنا أن هذا التثقيف يعتمد «الزخرف» بكل ما فيه من قوة جذب. ولذا فإن «شرف» يختار من بين «الأوبشنر» ـ أى الخيارات ـ التى فكر فيها وهو فى وسط المدينة أن يبقى فى خضم «الزخرف» ولا يعود إلى البيت الفقير البائس الذى بالكاد يستطيع ربّه براتبه المتواضع أن يفى بمتطلبات أسرة شبّ أولادها. ويحرص الراوى على أن يضع القارئ فى صورة وضع هذه الأسرة التى هى أنموذج لقطاع واسع من الأسر فى عصر العولمة، فدخلها الشهرى المضمون أقل من نصف نفقاتها الفعلية، وهذا يتطلب استبعاد بعض «الآيتمز» من بنود الميزانية. وبأسلوبه الساخر يعرفنا الراوى أنه فى «آخر مرة تم شطب بند الجريدة اليومية على أساس أنها لا تقدم غير مادتين : الكوارث وخطب الرئيس، وهى مواد يقدمها التلفزيون بالتفصيل والألوان».

يا لوفرة الأشياء التى ترد فى تثقيف العولمة الاستهلاكى. وشرف يعرفها جميعاً عن ظهر غيب ويحفظ أسماءها. وها هو فى طريقه يمر بواجهة محل فيه قمصان «فان هاوزن» و «سيلفانو» و «فستياكو» و «بيير كاردان» و

«سونيتى» السبور. ولكنه يتغاضى عنها ويتوقف برهة أمام قميص «اليفايس» ليجمع بينه وبنطلون جينز «رانجلر»، مع اكسسوار ساعة سواتش وسلسلة ذهبية للعنق وانسيال ذهبى للمعصم. ولكنه لم يعثر « بين النظارات الشمسية من «ستينج» و «بوليس» حتى «ريبان» «على النظارة المستديرة المذهبة الإطار بالعدستين السوداوين التى ارتداها سلفستر ستالونى فى آخر أفلامه».

لقد قصد الراوى أن يعرفنا بثقافة شرف العولمية، التى تتضمن عدا الملابس وتوابعها، السيارات بماركاتها المختلفة: الشعبية منها مثل الفيات، والكلاسيكية مثل المرسيدس. كما قصد أن يرسم لنا بجمل قصيرة صورة مجتمع متأثر بالعولمة. وما أغنى وأدق ما يرسمه. السيارة المارة جولف التى تتصاعد منها موسيقى صاخبة وتقودها فتاة تطاير شعرها تلبس زيا يكشف عن ساعد عارٍ حتى الكتف .. السائحتان اللتان تلبسان أزياء عولمية تجعل أنظار الشباب فى الشارع مشدودة إلى ما يبرز... صور إعلانات السينما بأجسام تملؤها وفرة اللحم الممثلة عربية مشهورة والممثل أجنبى من أبطال كمال الأجسام. وتتالى تعليقات الراوى السريعة القصيرة التى تعطى فكرة عن حال المجتمع، مثل قوله «وعلى أية حال فقد نجحت الفتاتان فيما فشلت فى تحقيقه كافة الأحزاب السياسية فى مصر».

الأشياء المادية فى تفاعل الحضارات، هى التى تنتقل أولاً بين حضارتين. وتثقيف العولمة يركز على هدف أن يتعلق الناس بهذه الأشياء المادية التى ينتجها ويسوقها العولميون. ولكن لا يلبث الأشخاص أن ينتقلوا ومعهم الأفكار والقيم التى لا تنتقل بسهولة عادة، ويحدث حين تنتقل صراع بينها وأفكار المجتمع الآخر وقيمه. ١

حين واصل شرف السير وسط زخرف منتجات العولمة المادية، مقترباً «من المصير الذى برمج له»، جاء لقاؤه «بجون»، «حين سمع من يوجه إليه الحديث باللغة الإنجليزية». وقد استدار فوجد نفسه أمام رجل أجنبى، طويل القامة عريض الصدر أشقر شعر الرأس والحاجبين والشارب، يرتدى قميص الأحلام، قصير الكمين أسود اللون، وتتدلى من عنقه سلسلة ذهبية». ويعرض «جون» على شرف بطاقة سينمائية زادت معه لأن الشاب الذى دعاه ليصاحبه فى دخول السينما لم يحضر. ويصف الراوى رد فعل شرف الذى كان «ككل الأجيال الجديدة من المصريين يجيد اللغة الإنجليزية أكثر حتى من العربية، ولكن ذاكرته لم تسعفه بمفرداتها فتلعثم فى محاولة الإجابة إلى أن تمكن أخيراً من أن يقول : شكراً لا أحتاج إليها». كما يصف الراوى إصرار جون الذى هو «ككل الأجانب الشقر فى مصر، لم يكن صاحبنا معتاداً أن يرفض له طلب». يلفتنا

هذا الإصرار ومـا يرمز إليه، وذكر مصر هنا ينصرف إلى أية دولة تستهدفها ثقافة العولمة

الحوار الذى دار بين جون وشـرف على باب السينما يعطينا فكرة عن كيفية بدء تفاعل الشخوص والأفكار. ونتابع من ثم ماحدث من تفاعل أثناء عرض الفيلم، ثم بعد الخروج من السينما. ولا يسع المقام لإيراد مـاجـاء فى الرواية، وهو حافل بإشارات ورموز وحركات لها دلالاتهـا الموحية، فنكتفى هنا بالتنويه بما كشف عنه التفاعل من تأثير تثقيف العولمة على شرف. فهو معجب إلى حد الانبهار بجون، سعيد أن يرافقه بسيارة الأجرة إلى منزل جون بالزمالك بعد أن قبل دعوته، حريص على أن يكون دليله وأن يشير إلى نادى الجزيرة قائلاً «الأعضاء هنا بالآلاف» ثم أضاف بزهو : الاشتراك بالدولار». وننوه أيضاً بوصف الراوى لشقة جون، وما تحفل به من «زخرف» فى الأثاث واللوحات والأدوات، وما قدمه جون لضيفه «سيجارة ملغومة» يوضع فيها الحشيش و«كادبورى» شكولاته وويسكى «جون ووكر» . كما ننوه بما أورده الراوى من حديث شرف عن نفسه وأسرته الحافل بالخيال يصنعه تثقيف العولمة. ثم ما طرأ عليه من تحول حين دار الحوار حول سلسلة العنق الذهبية، فبكى معترفاً بحقيقة وضعه المادى الصعب وبأنه كان يكذب.

وما أسرع أن تتالى الأحداث فى إطار هذا التفاعل، بفعل تداعياته. فجون يحوّل الحديث إلى «الرغبة» فيذكر شرف حبيبته بنت الجيران ويسارع جون إلى نقل الحديث إلى «الشهوة» موظفاً ما لديه من «تثقيف» المجلات المكشوفة التى لديه، ومستهدفاً «اغتصاب» شرف. وحين يحاول شرف الإفلات مستنكراً، يعتمد جون العنف، فيجاهد شرف فى دفع مهاجمه «الذى كان يفوقه قوة تجح فى شل حركته». وينجح شرف فى ذلك «أمده العدوان الصريح بقوة جديدة... ولأنها المرة الأولى التى يواجه فيها عدواناً صارخاً من هذا النوع فقد استنفر كل طاقاته». واستعان شرف فى الدفاع عن نفسه بصحن قذف به جون ثم بزجاجة الخمر التى أطبق على عنقها «ثم رفعها فى الهواء، وأهوى بها على صدغ مهاجمه» الذى لم يتمكن من تفاديها «فأصابته الضربة بالذهول فجمدت حركته». ولم يلحظ شرف الدماء التى سالت على وجه جون. «ولم يلحظ شيئاً على الإطلاق ولا حتى أن يده القابضة على شظية مدببة من حطام الزجاجة كانت مستمرة فى الارتفاع والهبوط فوق الرأس الأشقر المخضب بالدماء».

إن تثقيف العولمة يصطدم أحيانا بقيم المجتمعات التى يستهدفها بثقافة، فيؤدى إلى صدام حضارى، تكون له تداعياته. كما أن المقاومة المجتمعية التى يواجهها العولميون تجعل هؤلاء يعمدون إلى فرض قيمهم وأفكارهم

يتعسف وفرض، فيؤدى ذلك إلى رد فعل عنيف كما وقع من «شرف» الشاب مع «جون» . وقد يؤدى إلى استجابة فاعلية كما وقع من «رمزى نصيف بطرس الناضج الذى بلغ أشده». ومن المفيد والممتع أن نتتبع هذه الاستجابة الفاعلية كما صورها صنع الله إبراهيم فى روايته .

لقد تعرف «شرف» على الدكتور رمزى مع آخرين حين انتقل إلى عنبر الملكية فى السجن فوجده «خمسينيا» مائلا إلى السمرة، حريصا على تصفيف شعر رأسه الخفيف، يرتدى شورتا كاكيا، كثير الشرود والتمتمة لنفسه». ولفت شرف حديث الدكتور رمزى ومناقشته لتريل كان سفيرا شديدا «الاستغراب» والانبهار بالغرب، وما تضمنه هذا الحديث من حقائق مخيفة حول بعض المنتجات التى يسوقها العولميون. وكان الدكتور رمزى يحتفظ بأوراق تضم قصاصات من صحف، ومسودة لمذكرة الدفاع التى أعدها. وقد تطلع مأمور السجن إلى قراءة ما فى الأوراق خلسة. وتعرض الرواية فى مستهل القسم الثانى منها ما فى القصاصات التى تكشف بجلاء عن عالم العولمة فى جانبه المظلم .. أغذية فاسدة مستوردة وما جاء فى محاكمة وكيل وزارة الصحة الذى سمح بها، ثم جاء فى كلمة الادعاء، ثم خبر براءة المتهمين ، قصاصة أخرى عن براءة محافظ ... ومحافظ ... وإعلان كبير على نصف صفحة من مجلة مصرية تتوسطه صورة لشاطئ ساحر تتناثر فوقه فيلات أنيقه وأسفل الصورة عنوان بخط كبير «الحق بالصفوة .. امتلك». سطور من كتاب «صناعة الجوع» للبريطانيين لابى وكوليتر. سطور بعنوان من يحكم العالم: خمسمائة شركة عالمية كبرى متعددة الجنسيات (ويذكر أسماء أهمها). صفحة من مجلة تايم الأمريكية جعلت صورة بالحجاج المسلمين وهم يطوفون حول الكعبة إعلانا للكوكاكولا، حول الكعبة إلى صندوق زجاجات يتزاحمون عليه. ما يجرى على صعيد الهندسة الزراعية فى الزراعة. وآخرها كلمة ذات دلالة لا نطون سانت اكسوبرى من قصته أرض البشر

الفصل الثانى يتضمن مسودة لمذكرة الدفاع تحكى قصة رمزى بطرس نصيف مع العولمة. ويا لها من قصة. ما أكثر ما تحفل به من رموز. وهو يستهلها بقوله «لو أن أحدا ذكر أنى سأنام ذات يوم على أرض زنزانة كهذه لكنت ضحكت. أنا أضحك الآن عندما أتأمل الأمر. فلم يكن هناك فى أى مرحلة من حياتى ما يوحى بنهاية كهذه، إذا كانت هى حقا النهاية». ويسارع إلى القول «لا هى ليست النهاية يقينا». ويحكى رمزى عن نشأته فى أسرة مستريحة تعيش فى شبرا لها مكانتها أبا عن جد، ويزورها القسيس شهريا وتتردد بأفرادها على الكنيسة. ويسجل كيف وضح له انتماؤه الوطنى عام ١٩٥٦ حين قاوم العدوان الثلاثى، وكيف تحول إلى الإعجاب بعبد الناصر الذى أصبح بطل مراهقته. ويصف لنا محيطه الاجتماعى وأصدقاءه، وأحلامهم فى

المدرسة ثم في الجامعة، ومناقشاتهم الفكرية. ثم يحكى كيف عمل في بيروت بعد أن تخرج صيدليا، ومنها انتقل ليعمل مع إحدى شركات العولمة في سويسرا، ويصف لنا امتحان القبول وما يحكمه من أفكار، ونجاحه فيه، والعيش في سويسرا، ثم الانتقال إلى أمريكا اللاتينية. ويكشف ما تكشف له أثناء العمل من حقائق العولمة، وما تقوم به شركاتها من نهب، وما تمارسه من تفرقة عنصرية. ويفصل في الحديث عن المكسيك الذى يصل فيه إلى أزمتها الاقتصادية عام ١٩٩٤ ويعرض لحرب الخليج وهي «دراما أخرى لا تقل عن الزلازل الطبيعية والاقتصادية التي عصفت بالمكسيك»، وما كشفت عنه. ثم يحكي عن زواجه وما آل إليه من فشل بسبب تأثر الزوجة بتثقيف العولمة، ليصل بنا إلى عودته لمصر عاملاً مع الشركة السويسرية. ونتابع معه وهو يتتبع ما طرأ في وطنه من تغيير، ثم كيف تصادم مع شركته حفاظا على مصالح أهله، فانتهى به الأمر إلى تدبير تهمة للتخلص منه ودخوله السجن.

ويأتى فصل ثالث عن عرض عرائس أعده وأخرجه د . رمزى بطرس بمناسبة ذكرى انتصار حرب أكتوبر ٧٣ . وهو حافل بمحاكمة العولمة وعرض تفاعلات ثقافتها وإبراز الاستجابة لتحدياتها. وتشغل الفصول الثلاثة حوالى مائتين وعشرين صفحة تمثل أربعة أعشار الرواية.

الفصول الثلاثة معا تبين لنا استجابة رمزى لتحدى تثقيف العولمة. وهي مرحلة لم يصلها شرف الذى واجه قيم العولمة بمنطق رد الفعل التلقائي الناجم عن قيم حضارية ورثها. وقد سبق لرمزى أن مر بمرحلة الانبهار بثقافة العولمة. بل وأقدم على أن يكون عاملاً في شركات العولميين، وأن ينال نصيبا من مكاسبهم المادية. ولكنه انتقل بعد أن تكشفت له حقائق، وبانت له القيم التي وراء هذه الحقائق، إلى موقع استشعار خطر ما تقوم به، ومن ثم إلى مواجهة تحدياتها باستجابة فاعلة تحكمها قيمه الحضارية التي نشأ عليها في ظل حضارة وطنه. وهي حضارة قديمة شارك في ازدهارها أبناء أمته مسيحيين ومسلمين ومن ملل أخرى.

يبقى أن نشير إلى أن أحداث الرواية التي تجرى في السجن تحفل لصور أخرى لتفاعلات تثقيف العولمة وآثاره على مختلف التيارات الفكرية والسياسية في الوطن. كما نشير إلى أن جماع هذه الأحداث تقطع بأن الاستجابة لتحدى تثقيف العولمة ممكنة، وأن المستقبل هو لتعاون الحضارات من خلال تعارف الثقافات.

إن رواية «شرف» لصنع الله إبراهيم حافلة بأمثلة عن تفاعلات ثقافة العولمة، موضوع هذا الحديث. وهي من الأعمال الروائية التي تثير الفكر. وقد أبدع مؤلفها أيضا في أسلوب روايتها. وما أروع الجمع بين الأدب والفكر .

المادة غير العربية

* البحث

* المقال النقدى

ملخص

التضامن النسائى فى قصة الروائية ايزابيل اللندى " بيت الأشباح "

د.جيهان المرجوشى *

يعتبر قصة "بيت الأشباح" للروائية ايزابيل اللندى من القصص النسائى لأمريكا اللاتينية. وقد بدأت إيزابيل اللندى كتابة قصة " بيت الأشباح" بعد هروبها من تشيلى بعد الانقلاب العسكرى الذى أدى الى مقتل عمها سلفادور اللندى . وكانت قد علمت وهى فى المنفى أن جدها يحتضر فقررت كتابة هذه القصة التى هى مزيج من أحداث وشخصيات حقيقية فى أسرة اللندى نفسها ومن تاريخ تشيللى موطن ايزابيل اللندى : فالقصة تجمع بين الواقع والخيال ، ولكنها قبل كل شئ قصة "نسائية" حيث أن بطلات القصة نيفيا ، كلارا ، بلانكا والبا ، يلعبن دوراً أساسياً فى محاربة الظلم الاجتماعى والسياسى الذى يرونه حولهن ويقمن بمساعدة من حولهم ومساندة بعضهم البعض من جيل إلى الآخر عن طريق سرد القصص وكتابة المذكرات وهى أنشطة نسائية فى المقام الأول.

ونرى من خلال الأحداث كيف تلعب المذكرات والقصص دوراً أساسياً فى ترابط الأسرة كما يلعب الأدب الشعبى دوراً فى مكافحة الظلم والكبت السياسى والاجتماعى الذى يؤدى فى النهاية الى الأحداث العنيفة التى تمر بها البلاد ومن خلال ذلك نرى ما يحدث لعائلة تروبيا من تفكك وانعزال. والمذكرات تلعب دوراً أساسياً أذن فى حفظ تاريخ الأسرة كما يلعب كتاب "بيت الأشباح" دوراً مهماً فى حفظ ذاكرة بلد مثل تشيلى الذى يعبر الى حد بعيد عما يحدث فى بعض بلاد أمريكا اللاتينية ودول العالم الثالث. خصوصاً للنساء اللاتى يعانين من عدم المساواة مع الرجال ويتعرضن للإضطهاد فى صور مختلفة.

ومن خلال إعطاء خلفية بسيطة على أدب أمريكا. النسائى ومكانة اللندى الأدبية بين الكاتبات ، ثم التعمق بعد ذلك فى تحليل أحداث القصة ، نرى كيف أن النساء هم العنصر الأقوى الذى بطبيعته يعمل على مواجهة الظلم وعلى ترابط الأسرة والمجتمع وأن كن يبدن دائماً كالعنصر الأضعف والذى لا يشغل نفسه إلا بالأمور التافهة كقراءة الطالع وتحضير الأرواح كما نرى من خلال شخصية كلارا مثلاً. نرى كيف أن النساء تختلف شخصيتهن من جيل الى آخر وبذلك تختلف صورة المواجهة التى تمر بها مع الرجل . ولكن ما يجمعهم معاً هو شئ واحد وهو إرادتهم القوية واستعدادهم لتقبل "الآخر" أو الغير.

من خل لهذه القصة ، تصور لنا اللندى " معجزة العمل الأدبى " وكيف أنه شاهد على عصر وهذا ما فعلته اللندى بكتابتها هذه القصة التى تعتبر من أقوى القصص فى الأدب النسائى العالمى. والذى تعبر من خلال الكاتبة عن مسئوليتها كشاهدة على واقع الحياة اليومية فى بلدها تشيللى.

* مدرس الأدب الانجليزى ــ بقسم اللغة الانجليزية ــ كلية البنات ــ جامعة عين شمس

Schaef, Ann Wilson. Women's Reality in The Emerging Fermale System in the White Male Society. Minneopolis: Winston, 1981.

Ocampo, Victoria- Women Writers of Spanish America: An Annotated Bio- Biographical Guide, ed. Diane E. Marting. New York: Greenwood Press. 1987.

Mora, Gabriella. "Tyrants and Trash: The New Novel In Latin America". Studies in 20th Century Liturature. Vol. 19 No. 1. Winter 1995: (29-39)

Morris, Adelaide, "First Persons Plural in Contemporary Feminist Literature". 11: 1. Tulsa Studies in Women's Literature. 11: 1. 1992: (11-29).

Roof, Maria. "Maryse Conde and Isable Allende: Family Saga Novels". World Literature Today. Spring 96, Vol 70. Issue 2. (280-83).

---. "Isable Allende: Modelos de la solidaridad". Studies in Modern Classical Languages and Literature. Vol 4. Winter Park, Fl. Rollins College. 1992: (127-32).,

---. "W. E.B. Du Bois, Isabel Allende and the Empowerment of Third World Women" CLA, Vol. 39, No 4. June 96, (401-414).

Martin, Gerald. The Boom and Beyond: Latin American and the Not So New Novel.. Liverpool: Francis Cairnes. 1988. in Bulletin of Latin American Research, Vol. 111. No. 1. 1989: (2-3).

---. Journeys through the Labyrinth: Latin-American fiction in the Twentieth Century, Verso, London. 1989.

Martinez, Zulma Nelly. "From Mimetic to Holographic Paradigm in Fiction: Toward a Definition of Feminist Writing". Women's Studies 14. 1988: (234-245).

Meyer, Dorris. "Parenting the Text: Female Creativity and Dialogue Relationships in Isabel Allende's "La casa de los espiritos". Hispania 73 (1990): 360-365.

---. 'Exile and the Female'. World Literature Today, Vol. 7 No. 2 Summer 98: 150 - 155

Freeman, Sue J.M. "Women's Moral Dilemma: In Pursuit of Integrity" in Woman's Living Change ed. Susan Bourque and Donna Robinson Divine. Philadelphia: Temple UP. 1985. (225-260).

Hart, Patricia Narrative Magic in the Fiction of Isabel Allende. London: Fairleigh Dickinson University Press, 1987.

Jenkins, Ruth. "Authorizing Female Voice and Experience: Ghosts and Spirits in Kingston's The Woman Warrior and Allende's The House of the Spirits". Melus 19. No 3. Fall 94: (61-73).

Kovach, Claudia Maria. "Mask and Mirror: Isabel Allende's Mechanism for Justice in The House of the Spirits". In Postcolonial Literature and the Biblical Call for Justice. Ed. Susan Vanzanlen Gallagher. University Press of Mississippi. 1994.

Coleman, Alexander. "Writing in Latin America". New York Time Book Review 20 May 1986: 11-12.

Earle, Peter G. "Literature as Survival: Allende's The House of the Spirits". Contemporary Literature, Vol. 28, No. 4 Winter 1987: (543-554).

Ferrari, Gabrilla De. "Letters to a Dying Daughter". Washington Post. 20 April. 1995: (10).

Foreman, Gabriella P. "Past – On Stories: History and the Magical Real, Morrison and Allende on Call": Feminist Studies. 18. No 2 Summer 1993: (369 – 388).

Frye, Marilyn, "Arrogance and Love" in Paula A. Treichler, and Beth Stafford, ed. For Alma Mater: Theory and practice in Feminine Scholarship. Urbana: University of Illinois P, 1985.

Works cited:

Allende, Isabel. The House of the Spirits. Trans. Magda Bodin. New York: Bantam. 1986.

---. Paula. Trans. Margaret Sayers Peden, New York. Harper- Collins. 1995.

Baldock, Bob. and Dennis Bernstein. "Isabel". Interview. Colorado Springs Independent 2: 49 December 1994: 8-9.

Castellanos, Rosario. Certificate of Absence. tr. Daniel Balderston and Syliva Molly. Austin. University of Texas Press, 1989.

Cohn, Deborah, "To See or Not To See: Invisibility, Clairvoyance, and Revision of History in Invisible Man and La casa de los espiritus", Comparative Literature Studies 33 No. 4. 1996: (372-391).

49. Doris Meyer, "Exile and the Female condition in Isabel Allende's 'De amor y de sombra' " in the International Fiction Review, Vol. 15, No. 2 Summer, 1988. pp. 151-157.

50. Kovach, p. 90.

51. Eagle 550

52. Meyer, International Fiction Review, p. 157

40. Anne Wilson Schaef. Women's Reality: an Emerging Female System in the White Male Society (Minneapolis: Winston, 1981). p.123.

41. Schaef p. 125.

42. Martinez, 183

43. Carmello Virgillo and Naomi Linstrom, eds. Woman as Myth and Metaphor in Latin American Literature (Colombia: University Press of Missouri Press, 1985) 44.

44. Doris Meyer "Parenting the text: Female Creativity and Dialogue Relationships in Isabel Allende 'La Casa de los espiritos'" Hispania 78 (1990): pp. 360-365.

45. Meyer 361.

46. Earle, p. 549.

47. Gabriella Mora, 'Isabel Allende's: La casa de los espiritos : Tyrants and Trash the new novel in Latin America', in Contemporary Literature, Vol. 28, No. 4 Winter 1987, p. 164.

48. Kovach, p. 88.

32. Gerald Martin, Journeys Through the Labyrinth: Latin-American Fiction in the Twentieth Century, Verso, London, 1989. pp. 218 – 235.

33. Martin pp. 152 – 153.

34. "Isabel Allende" with Michael Toms, an interview in Common Boundary, May / June, 1994, pp. 16 – 23.

35. Earle, "Literature as Survival". p. 549.

36. Ruth Jenkins, "Authorizing Female Voice and Experience : Ghosts and Spirits in Kingston's The Women Warrior and Allende's The House of the Spirits Melus 19, No. 3 (Fall 1994). pp. 61 – 73.

37. Jenkins, p. 65.

38. Bob Baldock and Dennis Bernstein, "Isabel". Interview originally published in Mother Jones, reprinted in the Colorado Springs Independent, 2: 49 (14 – 21 December 1994), p. 8.

39. Maria Roof, "Maryse Conde and Isabel Allende : Family Saga Novels", World Literature Today, Spring 96, Vol 70, Issue 2, p. 283.

25. Marsha Houston Stanback, "Language and Black Women's place: Evidence from the Black Middle Class," in Paula A. Treichler, Cheris Kramarae, and Beth Stafford, eds, For Alma Mater: theory and Practice in Feminist Scholarship (Urbana: U. of Illinois P,1985) p. 185.

26. Claudia Marie Kovach, "Mask and Mirror: p 84

27. Sue J.M. Freeman, "Women's Moral Dilemma: In Pursuit of Integrity" Women Living Change, ed. Susan C. Bourque and Donna Robinson Divine (Philadelphia: Temple Up, 1985) p. 227.

28. Freeman, p.228.

29. Freeman, p.228

30. Marilyn Frye, "Arrogance and Love" in Paula A. Treichler, and Beth Stafford, eds, For Alma Mater: Theory and Practice in Feminine Scholarship (Urbana University of Illinois P., 1985) p.262.

31. Peter G. Earle, "Literature as Survival: Allende's The House of the Spirits., Contemporary Literature, XX VII, No. 4, Winter 1987, 549.

18. Deborah Cohn, "To See on Not to See: Invisibility, Clairvoyance, and Re-Visions of History in Invisible Man and La case de los espiritus", Comparative Literature Studies, 33, No. 4. (1996) pp.398 – 399.

19. Cohn. p. 399.

20. Maria Roof, "W.E.B Du Bois, Isabel, Allende, and the Empowerment of Third World Women" CLA, Vol. 39, June 96, No. 4, p. 412.

21. Hart p.152.

22. Gabriella Mora, in, "The New Novel in Latin America, Isabel Allende and la Casa de los Espiritus: Tyrants and Trash' in Contemporary Literature, Vol 28, No. 4, Winter 1989 p 162.

23. Caludia Maria Kovach, "Mask and Mirror: Isabel Allende's Mechanism for Justice in The House of the Spirits", in Postcolonial literature and the Biblical call for Justice, ed. Susan Vanzanten Gallagher, (University Press of Mississippi, 1994) p. 76.

24. Peter G. Earle, "Literature as Survival: Allende's "The House of the Spirits", in Contemporary Literature, Vol. 28, No. 4, Winter, 1987: pp. 543 – 554.

10. Rosario Castellanos, Certificate of Absence, trans. Daniel Balderston and Sylvia Molly (Austin: University of Texas Press, 1989) p 19.

11. Zulma Nelly Martinez, "From Mimetic to Holographic Paradigm in Fiction : Toward a Definition of Feminist Writing," Women's Studies 14 (1988) p. 234.

12. Martinez p.234.

13. Martinez p.238.

14. Alexander Coleman, "Writing in Latin America" in New York Times, 20 May 1985. Quoted in Contemporary Literary Criticism, Vol. 97, No. 3, Winter 1986: 1

15. Gabriella De Ferrari, "Letters to a Dying Daughter", Bookworld – The Washington Post, April 30, 1995: p. 10.

16. Isabel Allende, The House of the Spirits, Magda Bogin (New York: Knopt, 1985) p.361. (Hereafter cited parenthetically in the text).

17. P. Gabrielle Foreman, "Past-on stories: History and the Magically Real, Morrison and Allende on Call", Feminist Studies 18 (1992) p.170.

End notes:

1. Isabel Allende, Paula. Trans. Margaret Sayers peden, New York. Harper – Collins. 1995.
2. Gerald Martin, The Boom and Beyond: Latin America and the Not So New Novel, (Liverpool: Francis Cairnes, 1988, In Bullitun of Latin-American Research, VIII, no. 1, 1989) pp. 2-3.
3. Patricia Hart, Narrative Magic in the Fiction of Isabel Allende, (Fairleigh Dickinson University Press), p 13.
4. Hart. p.22.
5. Maria Roof, "W.E.B. Du Bois, Isabel Allende, and the Empowerment of Third World Women", CLA, Vol. 39, No4 (1996): pp. 408-409.
6. Roof. p 406.
7. Victoria Ocampo, Women Writers of Spanish America: An Annotated Bio-biographical Guide, ed. Diane E. Marting (New York : Greenwood Press, 1987) pp. 12-13.
8. Ocampo p. 24.
9. Ocampo pp. 24-25.

5- The effect of reading the fiction may be to change the reader's prejudices about what reality is.

Hart, Narrative Magic p. 27.

*** It is interesting to mention here that when Allende completed her manuscript of The House of the Spirits no Latin American publisher would accept it. In an interview she explained that there was "great prejudice in Latin America with the work of women. (New York Times, 1998).

**** Clara like Isabel Allende's grandmother had psychic powers.

***** In the end we find that the Trueba who had always ridiculed his wife's psychic abilities (i.e. his interpretation of reality was different from her's and therefore they could never be close) gets to see his wife's spirit himself when he changes and becomes a gentler and more compassionate person at the end.

reality. In the new novel, therefore, regional issues give way to universal epistemological or ontological skepticism and the ordered narrative form which reflected an ordered world view gives way to a fragmented, distorted and fantastic narrative form which reflects a perception of contradictory, ambiguous or even chaotic reality. Hence the new novel is a literary space in which the reader plays an active rather than a passive role, seeking as a reader as in life) an order, in an apparently formless world rather than simply accepting a previously given version of it.

Hart, Narrative Magic . P. 20.

** Patricia Hart defines magic realism as: "magic refers to events counter (or apparently counter) to natural law' realism will refer to narrative that attempts to mirror nature: and magic realism will de defined as narration in which:

1- The real and the magic are juxtaposed.

2- This juxtaposition is narrated matter-of-factly.

3- The apparently impossible event leads to a deeper truth that holds outside the novel.

4- Conventional notions of time, place matter, and identity are challenged.

Notes:

* The Boom is merely an exemplification of the sense of "break with tradition" that has came to be associated with the new novel of the sixties. The term "new novel" may cover a wide range of different types of text; it can be used to categorize a kind of modern fiction in Latin America which is "new" in so far as it rejects the premises and formal structures of conventional realism. The argument runs basically as follows. Conventional realism is based on the assumption that reality is a readily observable and knowable phenomenon that can be observed and documented in writing. This is all the more true in Latin America where fiction in the first half of the twentieth century was largely social realist in nature, attempting to paint authentically local or regional social, economic or geographical conditions. Generally, the 'new novelist' perceives realism as fundamentally flawed in its simplistic supposition that reality is essentially observable, comprehensible and transferable to a written medium (and by implication, therefore, ordered and coherent) and, more specifically, perceives Latin American social realism as misleading in its attempt to present to its readers a socially or politically slanted vision of society as a mirror of

Otherwise history becomes the circular repetition of old errors. All races, all classes, all genders, people born every where must be included in the diversified concept of family. Through "the creation of an encompassing collective memory in support of solidarity"(50) women and novelists become agents in the redefinition of identity; which should not be restricted to one's own family, race or class. In breaking down separations caused by socially defined differences, The House of the Spirits inscribes its story within a discourse of coalition, "where disparate subjectivities collide, converge, and continue to exist." (51) Allende, being a novelist who wishes to disrupt the status quo, proposes a reworking of the past, by women in order to go forward. We can not but remember that Allende once said is an interview that she felt terribly angry at the world because it was a crazy place, "Very unjust and unfair and violent, and I'm angry at that. I want to change the rules, change the world.(52) A changing of the word requires a "conversion" ... a method to promote reconciliation. But as we all know reconciliation and forgiveness have to begin with oneself, and Allende seems to realize that: what we see in The House of the Spirits is brave active women, symbolized by Alba mostly, who are determined to make what they do not find in their lives.

Spirits also makes her a kind of prophet promoting peace on the deepest levels. Her narrators are females who must interpret family history from bits and pieces of incomplete histories and propose a new more inclusive definition of family to promote unity and heal the wounds of the past. Allende emphasizes that woman are in a position to affect changes because they have a natural sense of common identity. Alba finds, for example, that the prisoners at the concentration camp for women care for one another and even tend to the children of others— which is a sharp contrast to the Western idea of a family. We see how Alba is rescued from a garbage dump by a woman described as:

> One of the those Stoical, practical women of our country, the kind of women who has a child with every man who passes through her life and, on top of that, takes in other people's abandoned children ... the kind of women who is the pillar of many other lives...... I told her she had run an enormous risk rescuing me, and she smiled. It was then I understood that the days of Colonel Garcia and all those like him are numbered, because they have not been able to destroy the spirit of these women (429).

Allende suggests that, because women are marginalized from power and therefore less encumbered, they can break the cycle of damaging traditions and indeed have the moral imperative to do so.

and knowledge to the level of politics and society. Hense in the midst of Alba's traumatic experience at the hands of the military when she was giving in to death, her grandmother Clara's ghost appears and tells her that the point was not to die. She suggested to her that she writes a testimony that might one day call attention to the terrible secret she was living through "so that the world would know... and those who could afford the illusion of a normal life, in a sea of sorrow, ignoring, despite all evidence, that only blocks away from their happy world, there were others who live or die on the dark side". (412) "She adds you have a lot to do to stop feeling sorry for yourself, drink some water, and start writing," Clara told her granddaughter before disappearing the same way she had come. (414)

Alba's act of gathering and communicating her memories in the form of a story preserving her "books" (480) also reflects the identical process Allende herself goes through in writing: she embodies the diverse influences which helped Allende herself to become a novelist. She once said in an interview: "my books have always been born from a separation, a loss. To lose Chile and all of my past because of the military coup and being forced into exile pushed me to write The House of the Spirits"[49]. The House of the

stories from her culture appropriately, she distills relatively complex concepts into a digestible form' essentially what has been described here. Similarly, a simple song by Pedro Tercero Garcia about chickens and foxes (in which the once-timid chickens get together to scare off the sly fox) has a far greater political impact than the more direct recondite messages of the socialist party or pamphlets that he so tirelessly distributed. (157) In The House of the Spirits, the supposedly silly world of women, peasants and popular culture can be seen to challenge the tyranny of patriarchal capitalism. Thus the various ideologies exposed in the novel are condensed into a concise but simple philosophy of love in the closing pages. Alba, through the help and love of her grandmother Clara's spirit, has set herself free from the aimless repetitions that led to hatred and has chosen to use her writing to communicate a clear and powerful message of love.

Through her period of torture, Alba reminds us of Rosa and how she was made to pay with her life for things that she could not be responsible for... but we see that Alba survives. Allende's women realize that a personal experience of conversion is the key to true peace and justice.[48] They learn that they must transcend suffering on the personal level before they can hope to apply this skill, sensitivity,

> for better times to come while I carry this child in my womb, the daughter of so many rapes or perhaps of Miguel, but above all, my daughter" (432). Alba thus achieves reconciliation within herself by reconciling the past and the future. This reconciliation includes communicating her memories and those of her family.

The process of writing, that is bearing "witness to life", (32) includes an acceptance of responsibility for life, provides reference for life, and finally brings reconciliation of all disruptive, excessive emotions because it blurs the details that cause hate, revenge and jealousy.[(47)] Putting it simply, people can learn from the past and there is hope. It is true that the last line of the novel takes us back to the first, yet this does not close the story of the women in the Trueba family, in a vicious circle of inevitability. The last line is from Clara's diaries, from which Alba has learned a positive lesson. If directed along proper avenues, writing can overcome confused circular patterns and helps us bear a true witness to life so that people can learn from it.

Just as this was Alba's role in the story, it is also Allende's role in life. Through narrating the story of four women, and using

writing, and thus communicating the events, experiences, and "mission" (432) of a person, a family or even all human beings, but "also through the repetition of the inner soul (which stage by stage brings one to be what one truly is) can the inimical, masked, dark side of the soul and clear-sighted self-integrity converge."(47) In other words, this elimination of the circle of anger makes possible reconciliation and therefore justice.

Alba's self-appropriation, includes the appropriation of the qualities of her great-aunt Rosa, her grandmother Clara, and her mother Blanca, as well as her own experiences. Thus she knows how to reconcile with others and finally dissolve the violence and hate that started with Rosa's death. Consequently, she can say: "It would be very difficult for me to avenge all those who should be avenged, because my revenge would be just another part of the same inexorable rite" (432). Now she can begin to think that her life has a different meaning:

> " I want to think that my task in life and my mission is not to prolong hatred but simply to fill these pages while I wait for Miguel, while I bury my grandfather, whose body lies beside me in this room, while I wait

> "I am beginning to suspect that nothing that happens is fortuitous, that it all corresponds to a fate laid down before my birth and that Esteban Garcia is part of the design... When I was in the doghouse, I felt as if I were assembling a jigsaw puzzle, it all seemed incomprehensible to me, but I was sure that if I managed to complete it... the whole would be harmonious. Each piece has a reason for being the way it is, even colonel Garcia. At times I feel as if I had lived all this before and that I have already written these very words, but I know it was not I: my Grandmother Clara wrote in her notebooks, in order to see things in their true dimension and to defy her own poor memory. And now I seek my hatred and cannot seem to find it." (432 – 433).

Alba is able to transcend the hatred of several generations by piecing together the memories of many events, first in the torture chamber without paper or pen and later with her grandfather Esteban's remembrances and of her grandmother Clara's notebooks. Because Alba has appropriated not only her life experiences but also the souls of her women ancestors, she forges community and can say that "now I seek my hatred and cannot seem to find it. I feel its flame going out as I come to understand the existence of colonel Garcia and others like him, as I understand my grandfather and piece things together from Clara's notebooks, my mothers letters, the ledgers of Tres Marias, and many other documents spread before me on the table." (433) Alba realizes that not only through the repetition of life events through

affair with Pedro Tercero Gracia, a peasant leader, revolutionary singer and member of a Marxist government. Finally her daughter Alba joins the student political movement, has a relationship with a guerrilla leader and finds solidarity with her fellow prisoners. Most important, she puts Clara's non-chronological notes into order and writes a coherent history of her family.

Yet there are patterns of circularity when it comes to images or incidents. For example we see how the victim becomes victimizer: Ferula sacrifices her life to look after her mother, while her brother Esteban Trueba enjoys a freedom of which she is envious. Before long she is manipulating and victimizing her brother (45–47) then she becomes his victim too (90), Trueba's greed and arrogance has its roots in his poverty as a child and hence he victimizes others. Esteban Garcia, resents the wealth and power of the grandfather who begot his bastard father and dreams of revenge (170). Alba, is in turn raped by him. This raises another circular or repeated motif, that is incest, which reflects the distortion of the society.

However, Alba realizes that this apparently cyclical pattern has a hidden meaning:

to the linear, temporal histories recorded by Western, patriarchal narratives, this monumental time measures cyclical experience."[45]

Thus we find that Allende creates cyclical histories rather than linear ones; Alba finds her stories "snarl like a ball of yarn." (414) Also the fact that Allende gives her women names that indicate circularity and progress refers to saying :

> "In [The House of the Spirits] there is a narrator in the present trying to recuperate the past and reconstruct a link to the present : this implies both a straight line and a learning process. This is reflected in turn in the evolution in the feminism and politics of the central line of female characters discussed earlier... but the chain—Nivea – Clara – Blanca – Alba indicates a progression in the positive images of whiteness, culminating in Alba, a kind of new dawn or new hope amidst the darkness and despair".[46]

We see the evolution of the feminsim of all the main female characters: Nivea is a suffragette who wears furs and classy shoes to preach equality. Her daughter Clara realizes that it should be more than just a question of trying to tranquilize one's conscience and that the poor do deserve justice. She defies her husband and becomes friends with the peasants. Her daughter Blanca continues Clara's charitable works, stands up to her father's authority, raises an illegitimate child— going to a stage further than Clara— has a lasting

House of the Spirits just as they empower those around them, empower each other through articulating a different story from that endorsed by the patriarchal culture.

> "I write" Alba explains "that memory is fragile and the space of a single life is brief, passing so quickly that we never get a chance to see the relationship between events; we cannot gauge the consequences of our acts, and we believe in the fiction of past, present and future, but it may also be time that everything happens simultaneously... that's why my grandmother Clara wrote in her notebooks, in order to see things in their true dimension and to defy her own poor memory."(432).

These narratives in addition to defying poor memory, present a reality that is not consistent with what is generally considered to be the real. Clara's spirit directs Alba to write a testimony articulating the horrors "taking place parallel to the peaceful existence of those who did not want to know, who could afford the illusion of a normal life."(414) By producing such a narrative that challenges the rules of patriarchy and demands acceptance on its own terms, we get a different concept or understanding of time. By women "transforming traditions' we get what Meyer names "women's time."(44) This concept of "Woman's time" may be useful as a metaphor for the alternative voice. Illustrated in The House of the Spirits. "in contrast

are a part. They tried to resist and defeat oppression contrary to what Martinez, and Carmello and Lindstram argue. Martinez contents that "Allende's heroines appear to be limited as active women by a socialized frear reinforced by life experiences, which inheres in positions of relegated social inferiority. (42); Carmello and Lindstram sinilarly argue Allende's protagonists are locked inside their individual egoism and appear, in spite of their experiences, incapable of transcending the personal aspects of their drama toward the ceollective experince of the Chilean tragedy. (43) We se that Allende does not simply reproduce culturally ordained silence which was considered "a virtue." (88) Instead she re-inscribes female "silence" as a subversive alternative. Through articulating the "silences" of these culturally muted women, Allende subverts patriarchal social and literary scripts and paradoxically, she gains authority to record history.

Thus a further proof of the resistance of the women in Allende's book is the significant symbol of the woman as writer as mentioned earlier. In The House of the Spirits, Clara and Alba are that symbol. Clara is the annotator of her family history, whose notebooks are later used by her female descendent Alba to "reclaim the past and overcome terrors of my own."(1) We find that the women of The

himself for injuries that had been inflicted on him from birth." (411). He remembers an image from his childhood: Alba at the hacienda in her pretty dress, walking hand in hand with her grandfather, while he went " barefoot" in the mud and he swore that one day he would make her pay for her arrogance and avenge himself for his cursed bastard fate.(413)

The House of the Spirits raises social issues; at the end of the novel Alba recognizes that Esteban Garcia was part of the grand design that included her life, the chain of events of which she is a part and from which she derives meaning. But she, the only surviving member of her family left in the country, must break the cycle of hatred and revenge "rooted in family exclusion, and redefine the family ... that is absorb all the disparate elements that tear against the emotional fabric."(41)

> I have to break that terrible chain; I want to think that.. my mission is not to prolong hatred ... while I carry this child in my womb, the daughter of so many many rapes or perhaps of Miguel, but above all my own daughter". (432)

Allende's The House of The Spirit has shown so far, a very strong denunciation of the patriarchal system and how the women actively attempt to change the structure of their culture of which they

> have none of that monstrous talk about everyone being born with the same rights and inheriting equally, because if that happened everybody would go to hell and civilization would be thrown back to the Stone Age. (66).

In time, Trueba's cruelty and his apparent right to fornicate with the virgins, and the poor indigenous women on his land, produce "the instrument of a tragedy that would befall the family". (63). This instrument is Trueba's grandson Esteban Garcia, who is first presented to us in the novel driving a nail through a chicken's eye. Trueba had discarded the child's grandmother, Pancha Garcia, as soon as she became pregnant. The nonrecognition of family members born out of wedlock produces resentment and hatred, which expands and ultimately turns against the very class that created and benefited from it.[40] We see how Trueba supports the military at one stage of the story, gets his illegitimate son into the police academy, and calls on the armed forces to overthrow the elected socialist president, only to find that he is ultimately powerless to save his legitimate granddaughter from arrest. From a legal position of power, Esteban, now colonel Esteban Garcia, tortures Alba, Clara's daughter, for information about guerilla leaders; she understands, however, that he "was not trying to learn Migeul's true whereabouts but to avenge

> you can never leave behind the past. What you have done in your life will always be with you. So for us, we have the burden of this sort of fate, of destiny, that you don't."[38]

In The House of the Spirits Allende's posits a redefinition of family which requires the reintegration of excluded members. In this novel, exclusion pits family members against one another and creates avoidable violence.[39] The definition of family according to Trueba excludes children that he has from the indigenous women that he raped. Also Father Restrepo rages from the pulpit against those social personages of the early 1900 who were like the "Pharisees, who had tried to legalize bastards and civil marriage, thereby dismembering the family, the fatherland, private property, and the Church, ..." (3).

The exclusion of unrecognized bastard children enhances the narrative action, though it is slow to appear in these terms. Trueba populates the countryside with children of whom he does not consider himself a father, because for a person of his position having children that is to say, establishing a family which includes children – involves more than mere procreation.

> He figured that when he was ready, he would find a woman of his own class, with the blessings of the Church, because the only ones who really counted were the ones who bore their father's surname; the others might just as well not have been born and he would

with the daily upkeep of the house, Blanca and then Alba do. They feed the members of the household and take care of the plants and birds. Jenkins adds that while men build the external house, it is the women who make it a home.(36) In fact, as time passes, the women are responsible for the renovation and rebirth of the house. Ruth Jenkins says about this concept of the renewal of the house as well: "housewifely care weaves the ties that unite a very ancient past to the new epoch."(37) Hence, at the end of the novel it is Alba who convinces her father to renew the house and resurrect the garden, the symbol of freedom for her. Allende's message seems to be that with love and patience, women maintain their nation as well as their homes.

For Allende it is the family that creates a home; the family is important and meaningful to the individual but it is a flawed institution. In an interview in 1994, she expresses her view on the difference between families in U.S.A and Latin American:

> "One of the characteristics of North American culture is that you always start again. You leave behind guilt, past traditions and memories. For most people in the world, that is totally impossible. We carry with us the sense that we belong to a group, a clan, a tribe, an extended family, especially a country. Whatever happens to you happens to the collective group, and

contrasted sharply with the house in which her lover lived. It would have been impossible, even scandalous for Pedro to visit the big house and she would have debased herself if she went to the peasant's quarters. Still Blanca asserted her freedom with her actions.

She waits until darkness falls and her father sleeps and leaves her father's house, which is a symbol of his domination and tyranny. She meets her lover by the banks of the stream, which represents the flow of life, freedom and passion.

Trueba's reaction when he finds out about his daughter's defiance was to regain his powerful authority over her. He beat her and forced her to marry the count. By leaving the hotel and going back to her mother's house, Blanca was symbolically negating her marriage. She also makes no space for her husband in her life. She did obey her father and marry the count, but the sacredness of her body was for Pedro from whom she begets Alba, the result of their union. Later in the novel, Blanca subverts her father's dominion by defying him and bringing Pedro into Trueba's house without his knowing.

Blanca, Trueba's only daughter, continued the tradition of independence begun by her grandmother. Ruth Jenkins raises another important point. She says that while Clara doesn't concern herself

back to the idea of space and the spacial understanding of the problem. When it comes to the house, Clara is victorious as she defends her independence. As Eagle points out "the façade of the house underwent no alteration but the most intimate interior of the house belonged to, was dominated by, and represented Clara [35].

After Trueba slapped Clara and knocked her teeth out as she tried to defend her daughter, she responds to his physical violence in two ways. First, she refused to speak to him and then she locked herself in her room. This was a powerful weapon. But even more powerful was the fact that she refuses to allow him to enter her mind, her mental space by refusing to communicate with him again. These two actions have been mistakenly understood by some critics such as Hart to show passivity. But Clara's actions were far from passive, for we see how Trueba was more frustrated and defeated because he could not touch or control Clara's soul.

Although she does not tally for women's suffrage or practice magic like her mother, Blanca also asserts her freedom and defies her father, Trueba. He would never have allowed the love that Blanca had for Pedro Tercero Garcia because he was a peasant. The house that Blanca lived in is a symbol of wealth and social grace and it

within the house is a symbol, not only of the Trueba's spliced relationship, but of the separation of the sexes as well. [33]

Trueba believed that the spirituality that captivated his wife and her friends was for women only. Before Nicolas, his son, departed to India he told him "I hope you return a man, because I'm fed up with your eccentricities."(298) He considered his other son, Jaime, to be eccentric as well, because he cared for the underprivileged and didn't want to join his father in business, Jaime therefore was not a "well adjusted man". We notice that except for Jaime, Pedro Tercero Garcia and the prostitute Transito Soto, the men in the novel operate with logical thinking, while the women depend on their spiritual and emotional strength to survive. This presentation of men and women is based on beliefs that are prevalent in Latin America. Allende herself has stated that "at times science is less efficient than magic".[34] As the "big house on the corner" in Allende's novel is a symbol of the family, the house naturally reflects the fact that the family, (and the world) exists only because of the differences between two groups: women and men. It is not surprising that Allende chose to represent this split or division in terms of space. She said about her own childhood that men and women were "segregated" and this brings us

> bricklayers would arrive and build another addition in the house. The big house on the corner soon came to resemble a labyrinth. (93-94)

The use of the word "labyrinth" is telling, for it suggests a space that is as complex as the intuition of a woman, rather than possessing a masculine linear order.[32] Trueba's perfect logical space was transformed by a woman. Instead of allowing his space to enclose her and shape her life, she opened it and made it to suit her.

The struggle for space comes to a climax while Clara was still alive and surrounded by her eccentric friends and Trueba campaigned for the office of Senator of the Republic. Clara needed to have her space for the continuous spiritual celebrations and Trueba needed space for the work of his political party.

> The house filled with political propaganda and with the members of his party, who practically took it by storm, blending in with the hallway ghosts, the Rosicrucians, and the three Mora sisters. Clara's retinue was gradually pushed into the back rooms of the house....(103)

The house became a house divided as "an invisible border arose between the parts of the house occupied by Esteban Trueba and those occupied by his wife."(108) As the house has traditionally represented the unification of its occupants, the "invisible" division

invited them into the space of her home. Clara also opened her home to those unfortunates who needed food and shelter. By encouraging these people to enter the exterior world that represented her inner self, Clara let them into the space that was forbidden to Trueba. Not surprisingly Trueba objected to the daily "carnival" and "parade" that marched through his house. He insisted that "the big house on the corner" was not a thoroughfare and coldly ordered that those everyday celebrations be stopped. Clara and her children, especially Nicolas, continued to live as they pleased, and to fill the space as they wanted, while Trueba was out of town. Upon his return, the atmosphere of the house changed, and the party was temporarily over. Trueba continually struggled to dominate his house in the city and his family fought back with determined consistency.

As she found herself trapped in a particular space and situation and could not divorce Trueba, Clara had to manipulate her immediate area. She attempted to move objects with the power of her mind, and she redefined the limits of the structure Trueba has built for her in "the big house on the corner".

> In response to Clara's imagination and the requirements of the moment, the noble, seigniorial architecture began sprouting all sorts of extra little rooms, staircases, turrets, and terraces. Each time a new guest arrived, the

love, creativity and what would later be born as a text."[31] That is to say that Clara's silence was far from passive, it was a kind of writing. Whether Clara's silence is interpreted as retreat, a "refuge", as Earle has termed it, or as a clever victory over the mundane, it is clear that she entered an alternative space, a closed world free from any masculine insertion as she "levitated" in silence.

Although at the moment when Clara was preparing to give birth Trueba understood that this silence was a "last refuge," he later became distressed. He "wanted control over that undefined and luminous material that lay within her and that escaped him even in those moments when she appeared to be dying of pleasure." (129) But the patriarch realized that Clara did not belong to him and that, if she continued living in a world of apparitions, she probably never would. (129) Trueba could build a house to contain his wife, and he could have her body, but she would never allow him to enter the home she had built for herself inside her head. Clara in this way had defeated male domination.

Clara's magic and the happiness she found as she practiced it was attractive to artists, poets, and spiritualists. The "big house on the corner" became a gathering place for these marginal people as Clara

But no space or structure was going to keep Clara isolated from the outside world. She had inherited her mother's determination to have her own way. While Nivea enthusiastically promoted feminist causes, Clara quietly continued her own fight for freedom in the space that Trueba had built for her… in his own home. Clara does not have to leave the house physically, but she withdraws and exists spiritually in another dimension. She does this by being silent for many years and learns how to communicate with the spirits in the house. She thus exists, spiritually in the same space to which she is confined physically, and manipulates the space within the house as she wanted. When all her techniques to keep Trueba away from her fail, she locks herself up and thus manages to stay out of his reach.

Clara had developed the habit of being in another dimension (being in an alternative mental space) in her father's house when she was a child. To escape her immediate reality as she read a book she imagined herself in far away places. Her "magic" which was seen in her attempts to move objects about with the power of her mind distanced her from the real world around her. Once she was married and got pregnant Clara maintained her secret, interior universe, "Clara was pregnant with more than a physical child, she was pregnant with

whose voice can be used to deconstruct the dominant male view which organizes every thing seen with reference to himself and his own interests, since "the arrogant perceiver does not countenance the possibility that the Other [woman] is independent, indifferent"(30).

The "deconstruction" of the male view can be replaced through a process of change or revolution, and in Allende's novel we see how the female protagonists remold traditional cultural norms in order to resume control of their lives and romantic involvement. These women confront Trueba and expand their lives in alternative ways and spaces. By the end of the novel Trueba finds that he had lost the battle but he also learns from these women in his life. *****

Trueba's attitude towards women and his desire to "possess" them is apparent from the beginning of the novel. After he learned that his fiancée Rosa the Beautiful had died, he would have "built her a house studded with treasures from the ocean floor", "kidnapped and locked her up"(34) and he only would have had the key. No one, not even death, would have been able to take her away from him. So strong was his determination to keep her with him, that he prepared a tomb not only for himself, but for his wife Clara and his beloved Rosa also.

mentality. In the church of Father Restrepo (the Catholic Church being the symbol of male authority and the holiest of patriarchal spaces, as Kovach points out),[26] the child who "had inherited the runaway imagination of all the women in her family on her mother's side"(3) drops this innocent verbal bomb at the precise moment when during the sermon the Father was accusing innocent and devout women.

These two characters, Nivea and her daughter Clara, serve to contrast the internalization versus the rejection of limiting conventions which deny "women's self fulfillment and self determination".[27] Nivea embodies a struggle typical of "women living in a time of change" and described by Sue Freeman as a moral dilemma: "a woman's struggle is not only against upholders of the traditional views but also against herself, her socialization, self-image, and her formerly held beliefs about her life paths".[28] In contrast, Clara as a "presocialized" child unselfconsciously represents and foreshadows the possibility of "women's claiming of power over their own lives, which requires a different socialization and new self images". [29]

This incident can be taken as a metaphor of one of Isabel Allende's most persistent messages on the empowerment of women,

mother, to the status of the "Pharisees who had tried to put women on an equal footing with men. For Father Restrepo, this was open defiance of the law of God, which was most explicit on the issue."(3) But as if to signal the emergence of a new woman, at the precise moment when her mother Nivea is musing on her own inability to break the social norms regarding the wearing of corsets:

> She had often discussed this with her suffragette friends and they had all agreed that until women shortened their dresses and their hair and stopped wearing corsets, it made no difference if they studied medicine, or had the right to vote, because they would not have the strength to do it, but she herself was not brave enough to be among the first to give up the fashion....(6)

We find that the child Clara raises a new voice, "heard in all its purity, "Psst! Father Restrepo! If that story about hell is a lie, we're all fucked aren't we?' "(7)

Thus, in the first pages of the book, as if to negate what Marsha Houston Stanback says, "a young girl's speech and language development may be influenced as much by her culture's expectations regarding the social roles women play as by the repertoire of social roles she may actually acquire as an adult,"(25) Clara speaks in the unexpectedly unfettered and different voice, signaling a new

military and the rebels (a political war) and the second is that between the sexes, the males and the females.[23]

The first instance of defiance and rejection to be defined by the standards of patriarchy is found in the first pages of the book. We get to see how Nivea "who was considered the first feminist in the country".(121) rejects the political inequality of women in her support of her husband's parliamentary ambition: "If he won a seat in the congress she would finally secure the vote for women, for which she had fought for the last ten years" (3). But on the other hand, we find that Nivea accepts the social subordination of her beautiful daughter Rosa.[24] she says that Rosa "had a fiancé and would one day marry, on which occasion the responsibility of her beauty would become her husband's."(5)

It is not only men in society who do not want women to stand on an equal footing with them, but also priests of the Catholic Church who should represent justice on all levels and between all the people whether males or females. During a sermon, Father Restrepo raises an accusing finger and relegates an arthritic devotee of the Virgin del Carmen (Dŏna Ester Trueba) to the condition of a "shameless hussy who prostitutes herself down by the docks!"(2) and Nivea, Clara's

women's movement began to gather strength, and then gain progress. While it is apparent that Allende has traced the development of women's struggle for freedom in her novel we find some critics have suggested that Nivea, Clara, Blanca and Alba are allegorical characters who epitomize women at various stages or phases of Chilean social and political history. Maria Roof has proposed that Nivea symbolized "the early suffragist movement, Clara the more personal statement of liberty, Blanca, the movement towards free and healthy passion, and Alba symbolizes the consolidation of these distinct forms of protest and their most recent successes". [20]

Patricia Hart argues that Clara and Blanca "indulge in passive behavior".[21] Gabriella Mora insisted that while both male and female characters broke some stereotypes, Allende's female characters were not feminists.[22] While the arguments of Roof, Hart and Mora lead to various conclusions, an interpretation of the novel in which we see how the women fought for their "space" contributes to the idea that the Trueba women were proponents of their own independence. The idea that bodies and structures are both houses and that they are inseparable is fundamental in this war of independence which takes place in two different but inseparable fronts: the first is between the

through her own experiences, and is "directed at shattering the ideological blinkers of those who refuse to see. Her individual autobiographical concerns already imbricated in a political cause, are now completely caught up in the demands of a shared plight and a project for collective empowerment". [18] She writes a testimony which is to force collective historical awareness; her personal and family history encapsulated that of Chile and Latin America in the twentieth century, and thus is also a public document that challenges the patriarchal claim to authority through both dialogic structure and content. [19]

To understand how the women of The House of the Spirits are not passive but fight for their freedom and break the rules of patriarchy which demand acceptance on their own terms, we have to examine two important issues: the first is related to how the women combat their harsh reality and fight for their space, whether it is inner or outer space; secondly, how they support each other from one generation to the next through their writing of their diaries.

The temporal setting of the action in The House of the Spirits spans fifty years—from the early twenties to about 1974. Historically and fictionally, within the novel, these were the years in which the

The novel shows in detail how Nivea, Clara, Blanca and Alba defy Trueba's authority by rejecting the roles he has allotted them, and directly links their efforts with the class struggle. Women are thus depicted as pressure groups which help in the transforming of society. Like the hens in Pedro Tercero's revolution inciting song they band together against a common aggressor. This convergence of causes reaches its climax in the narration of Alba's imprisonment. Her activism in the public sphere leads the military to retaliate by breaking down the walls of the family home and breaking into her private life. Brutalized by the regime which levels differences of class and gender, subjecting all to mistreatment indiscriminately,she turns to writing which is an important legacy she gets from Clara, to expose and denounce the official story of the regime. Her testimony thus intertwines with Trueba's.

The senator situates himself at the center of his story and presents his goals as beneficial to all society. "Alba's self-effacing third person account draws attention away from the subject of narration, restores what has been excised, and provides a corrective to her grandfather's legitimating discourse".(17) Her private narration records communal memories in addition to helping her to work

reduplicated structurally in the novel's assignment of the narration to separate narrators.

Senator Trueba is the advocate of conformity and the embodiment of the patriarchal system. He is bad tempered, he forbade anyone to talk back to him and could tolerate no opposition. He is also traditional and a fanatic.This qualifies him for political leadership since these are the qualities out of which dictatorship emerges. The actions of the military regime which takes over, emulate and perpetuate his abuses. We see this for example where the senator had censored from his early letters home all mention of his enjoyment of his patriarchal "rights", with the children, poverty, and resentment that this engendered; and he also dismissed all alternatives to his rule as "Communist".[16] The dictatorship fabricates an effective story in which world history is rewritten. Its own brutality and the city's misery are hidden from sight, and international "Communism" is blamed for attempting to sabotage its order and progress. The patriarch and the military alike count on the complicity of the upper class, which concedes the use of violence to protect its privileges. (361).

testimony of the situation in Chile at the time but also it had a lot of magic. She was, through this book, a witness to social injustice, political violence and repression. She was motivated also by the betrayal and murder by right-wing conspirators of an uncle on her father's side, President Salvador Allende. The fact that she matured intellectually with her uncle's socialist movement and became a novelist at her reactionary grandfather's death is significant since the book shows the social struggle in which those two figures were principal characters. Only fictitious names are used for places as well as for people but the implications are obvious. This book was to be a testimony of many voices,— a testimony of the historical resistance in Chile of which Esteban Trueba is a representative figure, and then we have the more imaginative, more perceptive resistance in which the women's struggles to achieve self definition are largely cast as struggles against the patriarchal system. The women of the Trueba family are aware of the dynamics that oppress them, and each of the four generations traces a different stage in the development of a shared female consciousness that is present from the beginning. Their solidarity gradually extends to the poor and to the socialists, as Allende develops the parallels in the predicaments of several marginalized groups. These two opposed perceptions of reality are

that she is the first contemporary female writer from Latin America, but she is the first woman to approach on the same scale as the others the tormented patriarchal world of traditional Hispanic society. (14)***

Allende's literary career began when she started to write a letter to her dying grandfather a ninety - nine year old man who had remained in Chile when Isabel had to escape to Venezuela after the military coup of general Pinochet. In spite of their different ideologies, their family relationship had been close so she sat down to write the letter. Her purpose was to keep him living, in conformity with his own idea of immortality. "My grandfather theorized that death didn't really exist. Oblivion is what exists, and if one can remember those who die-- remember them well—they'll always be with him and in some way will live on, at least in spirit". (15)

"Living on" was a persistent idea in Isabel Allende's family on her mother's side, and her late grandmother—the model for Clara in The House of the Spirits, had been practicing since premature death what "Grandfather" had always preached in life, with her periodic messages and visitations.**** The letter to her grandfather got longer, and longer. A year later, in 1982, it had become a five hundred pages book. It was a family chronicle, an autobiography, a political

Within this proposed paradigm, we can read and decipher feminine fiction as fiction that claims attention to itself for its own sake, rather than for the value system placed obliquely in the critical practice, whose presupposition is a comparative and differential stance with the masculine writing practice.

The words of Ocampo, Casttellanos and Martinez provide fertile ground in which the approaches to Latin-American feminine practice of fiction may take root. But we also have to remember that, in spite of the considerable amount of literature written by Latin-American women, we must reject the segregationist notion that these women writers must be listed in Latin-American literary history under the heading "Feminine Literature", as if women's literary works were oddities that must be dealt with separately.

Taking into account all that, we find that Allende's The House of the Spirits can be considered as a fragment of the holographic paradigm through which feminine experience is given a distinct voice and design—especially when we see how she quickly became the most widely read woman writer from Latin America. She was "The first woman to join what was heretofore been an exclusive male club of Latin-American novelists according to the N.Y. Times in 1985. Not

> a participating role in the task of naming, and thus of signifying the world ___ of rendering it "meaningful." Ostensibly, this dispossession has, to a degree preserved her from control by the Logos. Thus Woman appears to be more attuned to the aspects of reality which can neither be named nor made to signify, and which man has repeatedly struggled to subdue: passion and instinct, irrationality and madness, and also inspiration, intuition and ecstasy. The primary "possessor" of the Logos, man, has been regarded as essentially beyond these realms.(11)

On the other hand, Martinez contends, female power relies on interconnection and cooperation and on female power struggles to remake the world by focusing on the formless now.(12) Martinez proposes a reading that makes a transition from a mimetic to a holographic paradigm in fiction. The mimetic affirms the one to one correspondence between the objective world and the universe of discourse (and between the signifier and the signified), and regards the mind as transcending both realms. The holographic paradigm "views the objective world, the realm of discourse and the mind as intrinsically woven into a dynamic whole. In this view, the world is governed by imminent forces that endlessly recreate it in the always already now. This shift (from the mimetic to the holographic design) in fiction is the emergence of the feminine" (13).

society, and the voicing of their concerns with regard to their private lives, their intimate desires and dreams are the stuff of which these works are made.

Adding to Ocampo's vision, the Mexican writer Rosario Castellanos makes an incisive observation with regard to the female writing scene:

> Woman, by definition of the classics is a mutilated male. In spite of both its intrinsic and extrinsic ugliness, and of the paralysis in her development that this concept of mutilation implies, there has not been a woman who did not take the opportunity to contemplate her image reflected in the mirrors that fate has put before her. When the litany of the poets is exhausted and their lyre silenced, there is still another recourse: that is to construct her self -image, a self portrait, to draft her defense, to exhibit the proof of discharge, to draft her will to posterity (in order to give it what she had, but most of all, to certify what she lacked), to evoke her life.(10)

It now becomes clearer why female writing not only developed textual strategies to circumvent exclusion, but in addition, it also explored the possibilities of meaning generating zones of reality generally considered to be in the realm of the irrational and the emotional. This situation is perceptively described by Nelly Martinez:

> Traditionally exiled from the culture making process, Woman has consistently been dispossessed of

have made some progress towards advancing their intellectual and creative independence. Although this task was of considerable scope and magnitude, Ocampo's prediction about preparing the way and the moment for women to achieve "the miracle of a work of art" arrived sooner than she seemed to have anticipated. Moreover, it has arrived with flying colors in the Latin-American literary scene. We find that there is a considerable amount of literature written by Latin-American women writers of great stature, such as Juana Ines de la Cruz, Teresa de la Parra, Delmira Agustini, Victoria Ocampo, Sylvan Ocampo, among many others whose works are subject of study today by students of Latin-American literature [(9)].

Thus, the rise of the feminist movement in different sectors of society and its impact has produced significant results in terms of numbers of works studied. Literary women of Latin America are no longer "orphans" of a tradition as Ocampo suggested in 1935. They are now a part of the intertextual dialogue that illuminates the contemporary textual scene. Women writers in all the Spanish speaking countries have produced and are producing works in all genres: poetry, fiction, drama with a marked preference for the first two. Women's experience, their world, their identity, their role in

In order to appreciate Alende at this point more, it is imperative to place her among other women writers of Latin America in relation to typical male discourse. Typical male discourse, according to Victoria Ocampo, is self-centered and monological. These two characteristics that define male discourse have, in turn, contributed in silencing women, creating a surrogate voice that speaks for them: "Women have spoken only little about themselves and men have spoken at great length about them, the filters in male writing being either gratefulness or deception, enthusiasm or bitterness, which an angel or a demon left in their heart and spirit.(7) Having understood the situation in which women, especially Latin-American women, found themselves at the first half of the twentieth century, Ocampo projected a vision of the future for women, which would only be altered when "the miracle of a work of art" became the result of a long preparation. She adds though I believe our generation, the one that follows, and even those yet to be born, are destined not to realize this miracle but rather to prepare it and make it imminent. (8)

Since 1935, the date of the essay discussed here, in which Ocampo shows a deep awareness of the inequality of the sexes and of the subordinate role of women in all spheres, including art, women

This study will examine in depth The House of the Spirits as a female centered narrative. The fact that Allende expresses her political views, is committed to women's issues, her female characters are liberal and liberated, the fact that she herself is a woman should not be neglected. She empowers her women with the gift of writing and telling "in order to preserve the past and organize the future".[5] These characters are narrator writers as Allende herself is and they record their vision of the story told. The story told in The House of the Spirits is the story of the Trueba family through Alba's use of Clara and Esteban's journals, which include their memories of the good and the bad.. of every thing.

The device of keeping a diary allows Alba to recover fragments of the story of the Trueba family and the history of her country. The history of the four women in the novel represents four generations and the narrator weaves the memories and lives of these characters and shows how they defy the dictates of patriarchy and reach their true identity through their courage. Allende thus manages to recover and reconstruct the underground history of female courage founded in the collective experience of all women of her culture and of women in the third world countries in general. [6]

concentration of events and characters, and structured around a fast paced narrative plot. She is a natural story-teller whose reader immediately gets caught up in the fascinating web of the story in the most literal sense of the word.

There is magic at the heart of Allende's The House of the Spirits. Readers sense it, and virtually every critic or reviewer mentions it frequently applying readymade labels like magic realism: in this novel, the real coexists with the unlikely, and the plausible with the fantastic. According to critics this includes Isabel Allende as a writer in the amorphos Latin-American tendency, magical realism.(3)** But despite all the magic that we literally and figuratively find, the book's climax is based on a real historical event: the military coup that ended the government of Salvador Allende (Isabel's uncle) in 1973 and its bloody aftermath. We also realize how the book is a family saga of several generations who are active participants in the life of their country. Intertwined with the main story is the modern history of Chile. She thus posits a contemporary concern in fiction and acknowledges the problem of the writing of history, which is normally done from a male perspective. (4)

Solidarity of women in Isabel Allende's *The House of the Spirits*

Dr. Gehan Al Margoushy *

"Listen, Paula, I am going to tell you a story, so that when you wake up you will not feel so lost" .

Paula [(1)] *(1995)*

Chilean novelist Isabele Allende (1940) has rapidly captured a large number of readers around the world with her first three novels, The House of the Spirits (1982), Of Love and Shadows (1984), and Eva Luna (1987). She is the first woman writer "to share the popularity of large audiences with the major male authors of the boom*, both in Spanish speaking countries and in other languages".[(2)] Her novels have been translated into most languages spoken in the Western world, as well as into Arabic, and they continue to be on best-seller lists in many countries. Her enormous appeal rests partly in the nature of her narrative style: a story told through the dynamic

---

* LECTURER OF ENGLISH LITERATURE IN THE ENGLISH DEPARTMENT , UNIVERSITY COLLEGE OF WOMEN , EIN SHAMS UNIVERSITY.

- Asterix are for Notes
- Numbers are for End Notes

وهذه هى أجزاء الجملة الأساسي . بالإضافة إلى ذلك من الممكن استخدام العناصر غير الأساسية فى الجملة .

(٢) الأسلوب الخبرى والأسلوب الإنشائى

والأسلوب الإنشائى ينقسم إلى (أسلوب إنشاء طلبى) و (أسلوب إنشاء غير طلبى)

أنماط الجملة الصينية :

إن الجملة البسيطة فى اللغة الصينية تنقسم إلى (جملة المسند إليه والمسند) والجملة التى تتكون من إحدى العنصرين فقط إما المسند إليه أو المسند .

فالجملة التى تتكون من المسند إليه والمسند تبعاً لنوع المسند تنقسم إلى أربعة أنواع :

١ - الجملة التى يكون فيها المسند فعل .

٢ - الجملة التى يكون فيها المسند صفة .

٣ - الجملة التى يكون فيها المسند إسم .

٤ - الجملة التى يكون فيها المسند يتكون من مسند إليه ومسند ، وأكثر الأنواع استخداماً هو النوع الأول ألا وهو المسند عندما يكون فعلا . وأيضاً توجد بعض أنواع من الجمل تختص بها اللغة الصينية فقط وهى :

١ - "把"字句 جملة "با"

٢ - "被"字句 جملة "بى"

(٣) الجملة التى يتكون فيها المسند من فعلين أو أكثر .

وبعد أن قمت بعرض كل نوع على حدة مدعماً بالأمثلة الموضحة وعقد المقارنة بينهما أوضحت مدى الشبه والاختلاف بين أنواع الجملة فى اللغتين .

عناصر الجملة فى اللغتين الصينية والعربية

إن عناصر الجملة فى اللغتين بالرغم من تشابهها فى مسمياتها إلا إننا لا نستطيع أن نقول أن هذه العناصر متطابقة تماما فى اللغتين ويتضح ذلك الاختلاف إذا قمنا بترجمة الجملة الصينية إلى العربية وبالعكس .

فمثلاً المسند فى الجملة فى اللغة الصينية ليس من الضرورى عندما يترجم إلى اللغة العربية أن يكون مسندا أيضاً وكذلك الحال مع باقى عناصر الجملة . وطبعا ذكرت فى البحث العديد من الأمثلة التى توضح مثل هذا الاختلاف مع تحليلها .

وبعد ذلك قمت بدراسة أنواع الجمل الخاصة فى اللغة الصينية التى ذكرتها من قبل.

وقمت بترجمة الأمثلة التى ذكرتها على كل نوع مع توضيح كل عنصر من عناصر الجملة بعد ترجمته.

إن دراسة أنواع الجملة وعناصرها تساعدنا فى كيفية تحليل الجملة ، وهذا يساعد دارسى اللغة على إجادة اللغة ومعرفة تركيب الجملة وبالتالى معرفة معنى الجملة الصحيح .

ملخص

أنماط الجملة وعناصرها
فى اللغة الصينية واللغة العربية
دراسة تقابلية

د/ نيفين نعيم إبراهيم *

تناولت فى هذا البحث أشكال الجملة وعناصرها بين اللغة العربية واللغة الصينية ومن خلال الدراسة التقابلية بينهما وجدت أن هناك اختلافات كثيرة بينهما . فالجملة فى اللغة العربية تبعاً للعلاقة بين المسند إليه والمسند تنقسم إلى جملة إسمية وجملة فعلية ، فالجملة الإسمية تتكون من مبتدأ + خبر + [مفعول به ، نعت ، حال (وهى عناصر غير رئيسية فى الجملة)] . والجملة الفعلية تتكون من فعل + فاعل + العناصر غير الرئيسية.

أما الجملة الصينية فتشتمل على مسند ومسند إليه ومفعول به ومكمل ونعت وحال .

فبالرغم من أن مسميات عناصر الجملة فى اللغتين بينها نقاط كثيرة متشابهة إلا أن هناك اختلافات بسيطة أى أنها غير متطابقة تماماً ،فعلى سبيل المثال "المكمل" فى اللغة الصينية ، لا يوجد بين عناصر الجملة فى اللغة العربية مثل هذا العنصر .

أنماط الجملة فى اللغة العربية :

إن الجملة فى اللغة العربية تنقسم إلى :

(١) الجملة الإسمية والجملة الفعلية

أولاً : الجملة الإسمية :

وتتكون الجملة الإسمية من مبتدأ وخبر وتنقسم إلى :

١ - مبتدأ + خبر

٢ - خبر + مبتدأ ، وهذا النوع من الجمل يكون فيها الخبر مقدماً والمبتدأ مؤخرا وفى هذه الحالة يكون الخبر إما ظرفًا أو حرف جر ويسمى "جملة ظرفية"

٣ - مبتدأ (صفة) + فاعل (نائب فاعل) وهذا النوع من الجمل يسمى (جملة وصفية) .

ثانياً : الجملة الفعلية :

وتتكون من فعل وفاعل (أو نائب فاعل)

* أستاذ مساعد بقسم اللغة الصينية – بكلية الألسن – جامعة عين شمس .

(١) في قواعد اللغه العربيه " رشاد دار غرث " .
دار العلم للملايين .

(٢) " النحو الواضح " في قواعد اللغه العربية
على الجارم مصطفى أمين .
دار المعارف .

(٣) " القواعد الذهبيه " لاتقان اللغه العربية في
النحو والصرف والبلاغه .
د . نبيل راغب .
دار غريب للطباعه والنشر والتوزيع .

(٤) " النحو الوافي "
عباس حسن
دار المعارف .

参考书目

1. 熊文华《实用汉语参考语法》，北京语言学院出版社，1990年。
2. 房玉清《实用汉语语法》，北京语言学院出版社，1993年。
3. 《现代汉语》，上编，杨润陆著，下编，周一民著，北京师范大学出版社，1995年。
4. 刘月华、潘文娱、故韦华著《实用现代汉语语法》，外语教学与研究出版社，1983年。
5. 吴竞存、候学超《现代汉语句法分析》，北京大学出版社，1986年7月。
6. 邓恩明《速成实用汉语课本》，现代出版社，1986年10月13日。
7. 马真著《简明实用汉语语法》，北京大学出版社，1981年。
8. 吕叔湘《汉语语法分析问题》，商务印书馆，1979年，北京。
9. 何世达主编《现代汉语》，北京大学出版社，1986年。
10. 陈国梁《现代汉语语法教程》，西安交通大学出版社，1985年。
11. 张静主编《现代汉语》，上海教育出版社，1979年。
12. 王明仁著《语法学习与教学》，北京语言学院出版社，1993年。

二、兼语句:

兼语句的谓语是由一个动宾结构和一个主谓结构套在一起构成的。即谓语中前一个动宾结构的宾语兼作后一个主谓结构的主语。例如:

1、你请他来。

استدعه بالحضور

汉语兼语句类似阿语中带两个或三个宾语的动词句，在汉译阿时可以借鉴这种类比。

应当指出的是，分析句子的目的，无论在阿拉伯语，或在汉语是为了分析句子的结构，使学生通过对句子结构的分析，掌握句子的意思。因此，结构简单的句子，一般不必进行分析。如果句子中修饰语较复杂，找出句子的主干（如: 主、动、宾），一般来说，有助于学生很快掌握句子的格局，然后再通过进一步分析，逐步搞清状语、定语、（补语）等成分与句子主干的关系，从而理解全句的意思。在教学中，如无特殊需要，一般分析句子成分就可以了。

受伤　　جرح

这是因为，在宗教信仰者特别是伊斯兰教教义中，以上各种生理现象都是由真主的意志而产生的，不是人的主观愿望所能决定的，所以只能使用被动语态。

另外，还有一些动词虽然是以被动式的形式出现，但却是表示主动的含意。例如：

关心　　عني بـ

喜爱　　شغف بـ / أعجب بـ

C、连动句和兼语句：

一、连动句：

谓语有两个或两个以上连用的动词或动词短语构成的句子叫连动句。连动句的两个动词或动词短语共用一个主语。例如：

1、我们找他谈重要的事情。

بحثنا عنه لنتحدث فى أمر مهم

有的连动句的谓语也可以是动词与形容词连用，或形容词与动词连用。例如：

①大家听了这个消息都非常高兴。

سررنا جميعا عند سماع هذا الخبر

②他着急地说：“你别走！”

قال لي مضطربا : " لا ترحل "

汉语连动句类似阿语并列句，但两个分句的关系却是多种多样，有的表示先后次序，有的表示原因目的，有的表示动作方式等。

多数不用被动语态表达，这可能跟两个民族的文化传统和语言习惯有关。

汉语表示被动语态意义的句子，有的用“被”字句结构的形式，有的不一定要有“被”字句结构形式。习惯用法上，汉语有不少主动结构形式的句子仍可表达被动的意义。例如：

1、衣服被撕破了。

衣 服 撕 破 了。

（受事主语）

2、碗打破了。

3、大楼盖起来了。

这些句子的主语都是受事，其施事者没有必要说出来，不用“被”字，人们也不致误解，因为“碗”和“大楼”这种名词不可能成为施事者，用受事充当主语就不需要特别的结构形式。汉语一般不大使用“被”字句，因为这类句子总带着一点不愉快的意味，“碗被打破了”，这类句子反而不合汉语表达的习惯。当然，现代汉语因受翻译的影响，“被”字式的应用逐渐增多了，有些句子不愉快的意味也已不存在了。

在阿拉伯语里，有一些动词习惯上常用被动式。常见的有以下几个：

逝世 تُوُفِّيَ

出生 وُلِدَ

病愈 شُفِيَ

2、他抓住那个人，并把他 摔在地上。

介宾 谓

هو القى القبض على ذلك الشخص وأوقعه على الأرض

3、我们必须把歪风 打 下去。

介宾 谓 补

يجب أن نقهر النزعات الفاسدة .

阿拉伯语里没有这种句式。

上面已经提到了这种句型阿译时只能把“把”字句的介宾结构译为宾语。

B、“被”字句与被动句式

汉语的“被”字句不完全等于阿拉伯语的被动句式。按照阿拉伯语的被动句式的定义，被动语态句里的代主语，就是原来主动语态句中的宾语，在变为被动语态句中的代主语后，其格就要变为主格。例如：

1、 فقد القلم

笔丢了。

2、 أعطى المتكلم حق الكلام

发言者取得了发言权。

如果一个主动语态句中有两个或三个宾语，在变为被动语态句时，原来的第一宾语变成代主语，其余的宾语仍为宾语。

阿拉伯语的被动语态句式用得比较多，但译成汉语时

有宾语了。在句子里，宾语是次要句子成分。宾语可以是一个名词、代词、假词根、介词短语或句子。动词可以带一个宾语，也可以带两个或者三个宾语，但最多不超过三个。例如：

① قبل الطلبة هذه الفكرة

同学们接受了这一想法。

② سمع الصديق الخبر السار

这位朋友听到了喜讯。

汉语里可以充当宾语的词语有：名词（短语）或代词、“的”字短语、数词或数量词、动词（短语）、形容词（短语）、主谓短语和介词短语。

几种汉语特殊句型

上面提到的汉语几种特殊的句型，怎样对译为阿拉伯语，这是值得注意的，因为阿拉伯语里没有完全对应的句型。

A、“把”字句：

汉语“把”字句的特点就是用介词“把”构成的介宾结构，它把宾语提前到谓语前面，表示动词的动作行为对它有“处置”的意味，所以也叫“处置式”。例如：

1、请把那本书 扔给我。

介 宾 谓 宾

من فضلك ارمي لي هذا الكتاب

جار ومجرور فعل أمر مفعول به بدل منصوب

汉语的谓语有四种不同的形式，即在句型部分已经讲过的四种谓语结构句：动词谓语句、形容词谓语句、名词谓语句和主谓谓语句。

阿拉伯语中也有类似汉语谓语句。例如：

① اليوم يوم السبت

（名词谓语句）

② علي أبوه عالم

（主谓谓语句）

③ الزهرة جميلة

（形容词谓语句）

3、宾语：

现代汉语的宾语，几乎包括和谓语一切有关的人和事物。例如：

①这间客厅有三十平方米。

②海棠已经有红的了，梨还是青的。

多数动词带一个宾语，少数动词可以带“两个宾语”。[①]例如：

①最有效的防御手段是攻击。

②他送外国朋友一件礼物。

阿拉伯语的宾语表示动作的承受者，因此在一般的情况下，只能出现于及物动词的后面，不及物动词当然就没

---

①前一个宾语叫间接宾语，多由指人的名词、代词充当。后一个叫直接宾语，多由指事物的名词或词组充当。

现代汉语里主语概念的外延比阿拉伯语的主语广泛。阿拉伯语的主语一般只指谓语动词所涉及的人或事物（施事）。阿拉伯语的动词句里的主语必须出现于主动式动词的后面，它可以是一个名词，也可以是一个代词或假词根等。主语从意义上说，是动作的发生者。

有的语法学家说："汉语的主语包括了语用学观点方面的主题或话题。"但对这种看法有人表示不能同意，认为主语都是主题，但主题不一定是主语。如果照此观点看，有一些汉语句中的主语译成阿拉伯语时就不是主语了。例如：

①教室里 ‖ 有 三个 学生。

主 谓 （ ） 宾 في الفصل ثلاث طلاب

جار ومجرور (خبر مقدم) (مبتدأ مؤخر) (تميز مجرور بالكسرة)

（介词结构）

②墙上 ‖ 挂 着一幅 画。

主 谓 （ ）宾 على الحائط صورة معلقة.

شبه جملة (خبر مقدم) (مبتدأ مؤخر) (نعت مرفوع)

（介词结构）

以上这两个例子，汉语句子中的主语译成阿拉伯语时就不是主语了，而是介词结构，类似的情况也不少。还有一点须要指出，阿拉伯语名词句的起语，在汉语中算主语。

2、谓语：

阿拉伯语名词句的谓语作用是对起语加以陈述或限制。各种句子里的谓语的用法基本都相同。

句子叫连动句。连动句的两个动词或动词短语共用一个主语。例如:

①他打开窗户向远处眺望。

فتح النافذة وأطل منها على الفضاء الواسع

有的连动句的谓语也可以是动词与形容词连用，或形容词与动词连用。例如:

①大家听了这个消息都很高兴。

سعد الجميع لسماع هذا الخبر

4、兼语句:

兼语句的谓语是由一个动宾结构和一个主谓结构套在一起构成的。即谓语中前一个动宾结构的宾语兼作后一个主谓结构的主语。例如:

①大家选他当俱乐部主任。

اخترناه ليكون رئيس النادي

②我们请歌舞团来学校演出节目。

دعونا فرقة الرقص والغناء لتقديم بعض العروض في مدرستنا .

三、阿汉句子成分的异同

从前面的分析对比我们可以看出：阿拉伯语和汉语的句子成分，有的名同实异，有的名异实同。不能光看译名就把它们等同起来。它们的差异是由两种语言的不同结构特点所决定的。如果你把阿拉伯语句型表里的汉译句子进行成分分析，其结果与阿拉伯语的句子成分差异更大。下面将类似的句子成分加以对比。

1、主语:

列的标准来分，可以分为主谓句、主谓宾句、主谓双宾句等等。此外，根据汉语特点归纳出来的几种特殊的动词谓语句型更为重要。

1、把字句：

“把”字句是指谓语部分带有由介词“把”构成的介词短语作状语的动词谓语句。“把”字句从表义与结构特点来看，不止一种。在大多数“把”字句里，介词“把”的宾语与全句的谓语动词之间存在着意念上的动宾关系。在译成阿语时可把“把”的宾语作为一般宾语放在动词后。例如：

①他把杯里的茶喝了。

لقد شرب كوب الشاى

②母亲把八个孩子一手养大成人。

قامت الأم بتربيه ثمانيه أطفال حتى صاروا رجالا

2、被字句：

在谓语动词前有一个介词“被”或由“被”组成的介词短语作状语，这种句子叫“被”字句。“被”字句的主语是谓语动词的受事，介词“被”的宾语是施事。例如：

①他被大家选作小组长。

أختير من قبل الجميع ليكون رئيس المجموعة

②张老师被人请去作报告了。

دعى الاستاذ جانغ لإلقاء محاضره

3、连动句：

谓语由两个或两个以上连用的动词或动词短语构成的

汉语的句型研究近年来有较大进展。大致说来，一般都主张按层次划分句型。首先把单句分为主谓句（双部句）和非主谓句（单部句）两种。非主谓句下分无主句和独词句两种。主谓句以谓语的性质为标准再分四类：

1、动词谓语句。例如：

（1）太阳出来了。 [主 + 谓]

أشرقت الشمس

（2）我爱我母亲。 [主 + 谓 + 宾]

أحب أمي

2、形容词谓语句。例如：

（1）天黑了。 [主 + 谓]

أظلمت الدنيا

（2）我们的力量大得很。 [主 + 谓 + 补]

قوتنا كبيرة

3、名词谓语句。例如：

（1）今天是星期六。 [主 + 谓]

اليوم يوم السبت

（2）她是北京人。 [主 + 谓]

هي بكينية .

4、主谓谓语句。例如：

（1）他身材增加了一倍。 [主 + 主谓]

زاد وزنه الضعف

（2）这人你可小看不得。 [主 + 主谓]

هذا الرجل لا يمكن ان تستخف به

动词谓语句是用得最多，变化最大的句型。从成分配

两个朋友互相合作。

（2）、动词 + 主语（或代主语）+ 宾语。有时还可增加其它成分。例如：

① روى المطر الأرض

雨露滋润大地。

② نشكركم شكرا جزيلا

我们非常感谢你们。

（3）、动词 + 主语 + 介词短语（相当于宾语，也可称之为间接宾语）。

当然，这种结构需要时还可增加其它次要成分。例如：

① يذهب الطالب الى المدرسة كل يوم

学生每天去上学。

② لا ينفصل الطلاب عن مجتمعهم الذي يعيشون فيه

学生不脱离自己生活的社会。

（4）、动词 + 时空名词、介词短语或词根（充当代主语）。例如：

① نظر في حاجتك

考虑了你的需要。

（二）、陈述句和非陈述句：

按照说话人的目的和句子内容来分，句子又可分为陈述句（أسلوب خبري）和非陈述句（أسلوب إنشائي）两类。非陈述句又可分为两类：祈使句（أسلوب الانشاء الطلبي）和非祈使句（أسلوب انشاء غير طلبي）。

二、汉语的句型

这是由于述语提前而形成的句型。其述语大多为时空短语或介词短语，故称为时空名词句（الجملة الظرفية）。例如：

a、 على جانبي الشارع أشجار عالية

马路两旁长着高大的树木。

b、 في الصحف أخبار مهمة

报上有重要消息。

C、形容词（起语） + 主语或代主语

这种句型又称为形容词句（ الجملة الوصفية）。例如：

a、 ما وافٍ أنتم بالوعد

你们说话不算数。

b、 خالدٌ سير الشهداء

烈士们的声誉长存。

名词句的词序

名词句的最基本的句型是起语在前，述语在后。

第二种句型是由于述语提前而形成的。在这种情况下，把述语叫做提前的述语（ خبر مقدم），其后的主格名词为挪后的起语（ مبتدأ مؤخر）。

2、动词句：

以动词起首的句子叫动词句。动词句是由动词（ الفعل）和位于其后的主语（ الفاعل）或代主语（نائب الفاعل）这两大主要句子成分，再加宾语等其他成分组成的句子。

动词句有四种句型结构

（1）、动词 + 主语（或代主语）。例如：

① يتعاون الصديقان

语，但由于语言的特性不同，所采用的术语和概括方式不一样，阿拉伯语和汉语的句型也有差异，需要进行对比。对比之下，就能看出句子成分的差异。通过研究汉语、阿语句型的异同，可以加深对两种语言的理解，有助于两种语言的转换。

一、阿拉伯语的句型

阿拉伯语的句子，从各种不同的角度看，可有不同的分类：

（一）、名词句和动词句：

阿拉伯语的句子，习惯上按句首词的词类来分，可分为名词句和动词句两类。

1、名词句：

（1）名词句的定义及其句型结构：

凡由起语（المبتدأ）和述语（الخبر）两大主要成分组成的句子，称为名词句。名词句一般以名词或名词性短语起首。

名词句有三种句型结构：

A、起语 + 述语

这是名词句的最基本的句型。例如：

a、 قناة السويس بين البحر المتوسط والبحر الأحمر.

苏伊士运河在地中海和红海之间。

b、 النفط عظيم الفائدة

石油用处很大。

B、述语 + 起语

（ الجملة الاسمية ）和动词句（ الجملة الفعلية ）两大类。凡谓语是动词，并且放在主语之前的句子是动词句，否则就是名词句。阿拉伯语动词句由动词（ الفعل ）和（施事）主语（ الفاعل ）两大主要句子成分组成。并按内容的需要，可以增加（受事）宾语（ المفعول به ）、定语（ النعت ）和状语（ الحال ）等次要成分。汉语的句子成分分为主语、谓语、宾语、补语、定语和状语等。两者的句子成分的名称虽则大同小异，而实质并不完全一样，特别是汉语中的补语，在阿拉伯语中没有完全对应的句子成分。这种差异要在句型对比分析时才能看得清楚。

人们说话中句子结构的方式（句式）是千变万化的，可是按照句子成分的配列来看，不过有限的几种类型，这种句子结构的类型称为句型。一种句型就是许多意义不同而结构形式相同句例的概括与抽象。每种句型可以用成分的配列概括为一个公式，根据这些公式，可以生成无数的句子。所以一种语言具体的句子（句例）是无限的，而它的句型却是有限的，抽象的。通过句型的研究和学习，可以加深对句子结构的理解，可以加强句子生成的能力。

概括汉语句型主要依据句子的基本结构，但也不能不兼顾到句义和句调。句子的基本结构存在于单句中，（因复句是几个单句的组合）而单句的核心结构成分是主语、谓语、宾语或状语，即和句子的主要动词（谓语）直接发生语义上联系的句子成分。

句型概括的基本理论，可以同时适用于阿拉伯语和汉

阿汉句型及句子成分异同对比

阿拉伯语的句子和汉语的句子并不是完全对应的语言单位。传统语法给句子下定义时总是说："含有主语和谓语两个部分，能表达一个完整思想的单位。"尽管什么叫做"完整的思想"很含糊，是不是不一定要有主谓两个部分也可以从宽判定，但实际运用时对句子的认识却不大会发生疑义。在说话中，每个句子总有一个较大的停顿，带有一定的语调，书面语中则有一个句号（。）为标志。汉语语法书上"句子"的定义素来是模仿英语的句子下的，实际上这个定义并不十分明确。汉语古书是没有标点符号的，如果现在拿出一本古书叫两三个人同时加标点符号，恐怕结果是句子的数目和长短都不一致，同样古代阿拉伯语也没有标点符号，而是用连接词"الواو"和其它字、词代替标点符号，现在加注标点符号也会因人而异。再拿一篇阿拉伯语短文同时叫几个人译成现代汉语，则每种译文的句子数目和长短也不可能完全一致，而与阿拉伯语原来的句子也不能一一对应。因此，我们在这里仅能根据它们的共同性——言语表达中的一个重要单位，暂把两者大致等同起来进行对比。在语法上句子是表达完整的意思，前后有较大停顿，有一定语调，语言运用的最小单位。

从逻辑观点分析，句子中的词或短语的构件体现着不同造句功能和结构关系都称为句子成分。根据句子的结构，语法学家把阿拉伯语句子分成各种句型，最后根据句子中主语和谓语之间的关系及各自的词类，把句子分为名词句

艾因·夏姆斯大学
语 言 学 院
中 文 系

阿汉句型及句子成分异同对比

妮纳特·娜伊姆·易卜拉欣

Dr. Ninette Naim Ibrahim

Department of Chinese

Al-Alsun faculty -Ain shams university

ملخص

مقارنة فى أدب الطفل بين الصين ومصر

د. أمانى محمد ابو العينين*

يبدأ البحث ببعض التساؤلات التى أثارها مصطلح "أدب الطفل" في نفسى و هى ماطبيعه هـذا الأدب ؟ هل من الضرورى أن يقوم الأطفال أنفسهم بالكتابة ؟ هل يستطيع كبار الأدباء أن يقدموا أعمـالا تناسب الطفل : عمره، أفكاره وميوله ؟ هل القدرة العقلية للطفل واحدة ؟ وهل مستوى تلقيه لهذا الأدب واحد ؟ هل الأعمال الأدبية التى تقدم للطفل فى المراحل العمرية المختلفة واحدة ؟ هل أدب الطفل يشمل باهتمامه الطفـل فى مرحلة المراهقة ، أم يقتصرعلى مرحلة الطفولة فقط ؟ هل مـن الضـرورى أن يسـتخدم أدب الطفـل مصطلحات خاصة به ؟هل للترجمة دور فى تطور أدب الطفل؟هل الأديب يجب أن يتمتع بسمات خاصة قبـل الكتابة للطفل ؟ وماهو معيار نجاح الأعمال المقدمة للطفل فى المجتمعات المختلفة ؟

بعد ذلك تناول البحث التعريف بأدب الطفل : مفهومه العام والخاص . وقمت بعرض مراحل أدب الطفل الثلاثة وكيف ترتبط كل مرحلة من هذة المراحل بمراحل عمرية مختلفة للطفل وقبل الحديث عن سمـات أدب كل مرحلة من هذه المراحل تحدثت عن الطبيعة النفسية لطفل كل مرحلة. ثم تطرق البحث إلى ثلاث نقـاط هامة ، أعتبرها من وجهة نظرى وسيلة هامة لفهم طبيعة هذا الأدب وهى : لمن نكتب أو مادا نكتب أو كيف نكتب ؟ . أقصد بالنقطة الأولى ضرورة أن يتفهم الأديب طبيعة الطفل حتى يتمكن من الكتابة لـه. والنقطـة الثانية هى عرض لمجالات أدب الطفل المتعددة . والنقطة الثالثة هى الأسلوب الفنى الذى يستخدمه الأديب عنـد الكتابة للطفل. ثم يعرض البحث الدور المهم الذى يلعبه أدب الطفل فى مجتمعنا . ثم تناول البحث تـاريخ أدب الطفل فى كل من مصر والصين : بدايته ، ومراحل تطوره ، مع عرض أمثلة لأعمال أدبية فى كافـة مجـالات الإبداع المختلفة للطفل . ثم تناول البحث مجال القصة باعتبارها من أهم مجالات الإبداع فى أدب الطفل فى كل من مصر والصين . فهى من الوسائل المقروءة التى تلعب دوراً مهماً فى تثقيـف الطفـل ومـده بالمعلومـات والمعارف والخبرات. ثم قمت بعرض إحدى القصص المصرية وهى قصة لمؤلف إذاعى وباحث وأحد كتـاب الأطفال المعاصرين وهو الأستاذ عبد التواب يوسف وهى قصة (صديقى الحقيقى) ، مع عرض لآرائه كخبيـر فى أدب الطفل . وانتهى البحث بعرض أوجه التشابه والاختلاف بين البلدين فى مجال أدب الطفل بصفة عامـة ومجال القصة بصفة خاصة .

---

* مدرس بقسم اللغة الصينية – بكلية الألسن – جامعة عين شمس .

参考书目

1.《儿童文学简论》，陈伯吹著，长江文艺出版社，1959 年版。

2.《儿童文学讲座》，贺宜等著，少年儿童出版社，1980 年版。

3.《童话十六讲》，安徽教育出版社，1990 年版。

4.《中国民间故事》，1992 年 10 月，北京师范大学出版社。

5.《中国民间童话概说》，1985 年 8 月，四川民族出版社。

المراجع العربية

٦- **الطفل وعالمه الأدبى** دكتور عبد الرءوف أبو السعد
الطبعة الأولى ١٩٩٤م دار المعارف

٧- **الطفل والشعر دراسة فى أدب الأطفال** دكتور عبد الرزاق جعفر
دار الجيل بيروت الطبعة الأولى ١٩٩٢م

٨- **أدب الطفل فى البدء ... كانت الأنشودة** دكتور انس داود
دار المعارف

٩- **أدب الأطفال فى العالم المعاصر "رؤية نقدية تحليلية"**
دكتور إسماعيل عبد الفتاح مكتبة الدار العربية للكتاب

١٠- **شموع كتاب فى ثقافة الأطفال** عبد التواب يوسف
دار المعارف ١٩٩١م

١١- **أطفالنا .. فى عيون الشعراء** احمد سويلم
دار المعارف ١٩٨٥ م الطبعة الأولى

١٢- **تنمية عادة القراءة عند الأطفال** يعقوب الشارونى
دار المعارف ١٩٩٢ م

中国，党和政府很早就要求人们关心孩子，多给孩子创作作品等等。关于我国，我们开始得比较晚。特别需要指出的是，在穆巴拉克总统的夫人——苏珊女士的亲切关怀和倡导下，儿童文学的创作取得了明显的进步。她非常关心孩子的各个方面，如教育、卫生等等。她为了鼓励孩子读书提出“孩子图书馆口号”的项目。以后变成为“孩子、青年、家庭‘大家读书的口号’”。以后开始在各个城市、村子、公园和俱乐部建设了图书馆。她还要求把书的价格下降一些，这是为了适于目前读者的购买力。她也明确提出：要“多多创作少年儿童为对象的文学艺术作品”；要求多进行文学各方面的比赛；她也鼓励孩子自己在写、画等其他各种各样的领域进行创作；她也决定每年进行儿童书展览，这样的展览不仅卖儿童读物，而且进行文学座谈会等其他活动。

2、埃及和中国对接受外国儿童文学有不同的意见。中国很关心这个方面，我国作家多警告翻译外国作品对我们孩子的消极影响。他们以为儿童文学必须依靠我们阿拉伯和伊斯兰教精神。

勇气与决心。又如陈伯吹创作了《一只想飞的猫》、《小火车上学校》、《一个秘密》等童话。《一只想飞的猫》这篇童话中，作家幽默而亲切地描画了猫的聪明、活泼，更细腻地写出了它的顽皮、自高自大。它既不肯刻苦学习、锻炼，又异想天开地要飞。结果摔得“四脚朝天”。猫的教训，说明了“虚心使人进步，骄傲使人落后”的道理，以及求实精神的重要性。此外还有严文井的《小溪流的歌》、《小花公鸡》，包蕾的《火萤和金鱼》、《小金鱼拔牙》，洪汛涛的《十兄弟》、《神笔马良》等等许多作家的作品。

总的来说，两个国家的儿童文学方面有相同不相同的地方。相同的地方出现在:

1、埃及和中国的儿童文学都是孕于简单的儿歌，以后受民间文学的影响。

2、两个国家都是具有悠久历史的国度，所以儿童文学的题材与历史有密切的关系。

3、两个国家儿童文学最繁荣的时期是五十年代。

4、五十年代时，两国儿童文学取得众多成就，特别在创作方面。

不同的地方:

1、我以为中国儿童文学比埃及儿童文学幸运的多。在

的儿子会怎么办？是自己吃还是给他吃。只见樵夫的儿子拿起桌子上的刀把第三个鸡蛋一分为二，自己拿了一半儿，给了赛义德一半儿。这时，赛义德站起来拥抱了樵夫的儿子，并喊道："你就是我的真实朋友"。

两个孩子长大了，他们之间的友谊越来越牢固了。几年以后，赛义德当了国王，他选择的第一个部长就是他幼年时的好朋友樵夫的儿子……他成为国王最好的朋友、最忠诚的忠告者。

这个故事的主题很明确，对话比较简短，且有条理。前言很短，很快便直入故事的主题：怎么选择朋友。词语也很简单，且容易理解。使读者能了解部长、商人的儿子和樵夫的儿子明显的差别。最后，故事有一个美满的结局，樵夫的儿子虽然是一个普通人，但是他是真实的朋友，以后成为国王得力的助手。

有些中国儿童作家比我国更早认识到了孩子的特点，他们写给孩子的童话充满现实主义，都与孩子们的生活和心理有关系，很少有幻想。如张天翼早在 1953 年写的《不动脑筋的故事》，塑造了一个不肯动脑筋的孩子的典型形象——赵大化，使小读者透过这一童话人物看到了自己与之相似的毛病；在笑声中提高了认识，增强了改正缺点的

赛义德对他所认识的朋友都不满意，他觉得他们都不值得深交，所以他想去别的地方找朋友……他来到田野和丛林中，希望找到真实的朋友……

有一天，他认识了一个穿着朴素的孩子，那孩子看起来很穷，可是很聪明。当赛义德问他能不能和他交朋友时，他表示不同意，说："我认为，我们不能交朋友，我是一个樵夫的儿子，你是国王的儿子。"赛义德说："我们为什么不试一试？"樵夫的儿子说："好，可是我有一个条件，我们应当是平等的朋友，彼此要忠诚"。赛义德同意了。他们一起去打猎，樵夫的儿子教他怎么用弓和箭，怎么打猎，怎么爬树。他们很高兴地在一起度过了一段时间。赛义德觉得樵夫的儿子是一个好人。

赛义德想请樵夫的儿子吃早饭，可是樵夫的儿子先请赛义德跟他一起吃早饭。他们在樵夫家的小木屋里一起吃面包和盐。那一天赛义德的胃口很好，他本想再多吃点，可是他怕朋友请他吃饭是为了试他，所以说感谢真主便不吃了。赛义德约樵夫的儿子明天早上去皇宫吃早饭。

第二天早上，赛义德在桌子上还是只放了有三个鸡蛋的盘子。樵夫的儿子拿了一个，赛义德拿了一个，然后樵夫的儿子拿起了第三个鸡蛋。这时赛义德等着看一看樵夫

的考试。你请你的朋友到这儿来跟你一起吃早饭，到时候你晚一点儿给他送饭，就给他三个煮鸡蛋，看看他会怎么样？”

儿子开始进行这有趣的考试。被他请来吃早饭的孩子中，有的人不能等，就大声喊叫着要吃饭；有的见没有吃的东西，就发脾气，然后离开了。赛义德的朋友中有一个是部长的儿子阿德拉。赛义德觉得阿德拉很诚恳、善良，就想试试他。请他吃饭时，赛义德故意很晚才给他一个盛有三个鸡蛋的盘子。阿德拉吃惊地看着赛义德说：“这就是我们的早饭吗？这还不够我一个人吃！！”说完这句话他就想走，这时，赛义德没有向他表示歉意，因为部长的儿子嘲笑这顿早饭，他的表现不令人满意。这样的孩子不能成为国王儿子的真实朋友。以后，赛义德又请了商人的儿子吃饭。那个商人的儿子很高兴地梦想着吃国王家的丰盛早餐，所以头一天晚上他便没有吃晚饭。早上，来到皇宫以后，他等了很长时间，最后，赛义德先拿来三个煮鸡蛋放在他面前，赛义德拿面包回来时，商人的儿子已经吃完了三个鸡蛋，而不管赛义德吃没吃。赛义德吃惊地说：“你吃了所有的鸡蛋了吗？”他回答说：“所有的什么？只有三个鸡蛋！”赛义德说：“早饭只有这三个鸡蛋！”

幻想故事。如《木匠和龙王的女儿》、《猎人和龙女》、《小黄龙和大黑龙》等。这种故事的数目比其它类型的故事多得多，如《木鸟》、《木马》等。这种情况最近有了较大的变化。

在此，我来介绍一位埃及现代儿童文学家、研究家阿卜德塔瓦布·尤素夫写的一篇儿童故事：《我的真实朋友》。在讲这篇故事前，我们先听一听这位作家对儿童文学的意见。他说：“孩子的幻想是一个无限的大世界，孩子们对读物的朴素表示厌倦，他要求作家别使孩子埋头于幻想。如果这样做，我们让他们习惯于幻想，就会使孩子们把幻想变为谎话。”

《我的真实朋友》故事梗概

从前有个国王，他有一个聪明的孩子，名叫赛义德。国王最喜欢的事就是跟儿子坐在一起，给儿子讲他的军队的英雄故事。儿子睁大眼睛支着耳朵认真听他父亲讲故事。如果有人打断了他父亲讲故事，赛义德就觉得很难受。但是父亲是国王，有很多事物要处理，讲故事常常被打断，为此国王劝告儿子说：“你必须有自己的真实朋友。”

赛义德问他爸爸：“我怎么选择一个真实的朋友？”父亲说：“你可以对你认识的人进行测试。我有一个有趣

儿童故事的目的很多，有：

1、增加孩子的语言表达能力。

2、增加孩子的知识。

3、培养孩子的德行，使他养成好的生活习惯（社会故事）。

4、增加孩子对真理和科学规律的认识（科学故事）。

5、坚定孩子的信仰（宗教故事）。

6、增强爱国主义情感（军事英雄故事）。

7、锻炼孩子们的记忆力和注意力，教他们把故事中的事件和生活联系起来，增加孩子们对问题的分辨能力和推理能力。

8、教孩子怎么利用他们的时间和增加他们对读书的爱好。

但是我们国家开始创作儿童故事时，给孩子们的故事很朴素，他们大多用幻想，如《飞毯》等。其他的故事主题都是从古代神话来的。统计显示，从 1953 年到 1978 年，埃及创作了九十四篇儿童故事，它们的主题大都来自古代神话。那时，最有影响的是希腊神话、中国神话、法老神话等等。我认为中国的儿童故事也是这样，大多数来自古代神话。如：与龙斗争的故事，其它有的猛兽动物故事、

的人物学习。

社会故事所反映的是社会问题和情况，如结婚、生儿育女、家庭问题、贫穷、节日、尽力提高生活水平等等。此外，还有滑稽故事、寓言、笑话、成语和格言等。

我认为，儿童故事无论是埃及的或中国的，都是儿童文学创作方面的最主要内容。这类故事对孩子的教育、对他们知识的增长和经验的丰富都有主要的作用。听故事几乎是儿童的生活中不可或缺的一种乐趣、享受。故事成为他们了解世界、认识事物，乃至宣泄表达情感的一种主要的媒介。

故事主要由以下成分组成：

1、主题：它是编著故事的目的，它一般是关于历史、社会、科学或宗教事件。

2、情节：它是故事人物所表现的行动。这种行动都表现故事的主题，从开头到结尾；前言、结构、提出主题、直到问题的解决。

3、人物。

4、时间：故事发生的时间。

5、地点：故事发生的地点。

6、艺术风格：就是作家所用的语言风格。

的、宗教的、教育的、历史、侦探、社会、神话、民间、科学、传奇、国民和趣闻等。

知识读物包括地理和旅行、常识、社会知识、科技、卫生、娱乐、艺术、文明和历史等。

关于这一时期儿童文学的编著和翻译。统计显示，1952年后编著的儿童故事比1952年前的故事多。1952年前的数量为77篇，但1953年到1978年的数量则达到1465篇。知识读物1952年以后也比1952年前的数量增加了很多。

1952年前的知识读物只有科学知识、科技、艺术、文明和历史的，但是1952年后，其他的方面都有了很大的发展。七十年代儿童故事的编著增加很多，特别是历史故事。历史故事中，大多数是叙述埃及社会发展过程的情况，如我们1952年的革命胜利，也有我们在1967年战争失利的情况等等。有关国家政治的题材中，有的反映我国人民的抵抗运动，有的歌颂了埃及和叙利亚之间的联合。1960年到1969年出现了一些使孩子了解社会各行业的作品，如消防队、公共图书馆、警察、银行、飞机场、邮局等等。

关于儿童宗教故事题材也很多，有的是描写我们先知的生活情况、有的歌颂良好的妇女和宗教继承人。这些故事使孩子们了解我们伊斯兰教的原则，也督促他们向伟大

第三个阶段。

这一时期，儿童文学和儿童读物的创作发生了根本性的变化。五十年代，知识出版社在月牙出版社的支持下出版了1957年的《赛米尔》杂志和1958年的《米基》杂志。以后解放出版社1964年出版了《卡拉旺》杂志。那时也出现了一些对儿童文学和孩子深切关怀的知识分子和艺术家。那个时期的作品虽然大多是从欧洲文化引用而来，少数的是属于阿拉伯和穆斯林人物。但是，那个时期是阿拉伯儿童文学的真正开端。为什么人们把这个时期作为儿童文学的开端？这是因为这一时期的儿童文学的文艺理论适合孩子们的智力、思想和心理特点。加上上述的话，这一时期在儿童文学、研究和科学题材方面出版的作品质量很高，如里法依·塔赫塔威和他的歌曲、奥斯曼·杰拉勒和他的译作、诗人哈日伟和他的宗教诗、艾哈迈德·伊萨和他的作品《阿拉伯人给孩子的歌曲》等。

埃及儿童文学的体裁很多，有故事、诗歌、民间传记、长篇小说、科幻文学、儿童剧等。

埃及从1928年到1978年这五十年之间的儿童读物只有故事和知识读物。根据统计，故事读物比知识读物多，前者的数量达1548篇，后者达283篇。儿童故事包括幻想

础与源泉。在那个时期，人们都很重视儿童文学和它的创作。那时根据孩子的要求出现了一个叫《男孩儿》的杂志，它的内容图画都是从外国杂志上选用的。以后作品越来越发展，到第二次世界大战前，开始出现了一些赞扬欧、美个人英雄的作品，如《超人》、《森林的君主》，但是这样的作品跟埃及或阿拉伯生活没有什么关系。其中，最多的是外国故事和杂志的译本。以后，在 1952 年革命前，卡米勒·基拉尼先生和穆罕默德·赛义德·阿尔彦先生等对儿童文学很感兴趣，开始把一些与埃及生活情况有关的作品翻译并出版丛刊。他们出版的这些丛刊就用他们的名字来作为丛刊的题目。他们所用的语言简单、明确；增加孩子对教育、国民、民族、宗教、社会等方面的关注。同时，也出现了神话，如《义子义斯》，反映了古代埃及人跟尼罗河的关系；也反映了他们的风俗习惯，如制成香尸的习惯。还有幻想故事，如《隐身帽》、《苏莱曼的戒指》、《神奇的拐杖》、《飞毯》等等。民间传记也出现了，描写了一些对我国历史有重大影响的英雄人物，如《埃及艾尤卜》、《扎合尔·皮易皮日斯》、《艾德和木·哈拉为》，以及其他爱国者、领导人、科学家和思想家。这些作品促使孩子更多地关心我们国家和我们的阿拉伯家乡。

怎么着急地等着他，特别他去打猎、旅行或战斗时。那么，我们可以说儿童文学的萌芽是儿歌，也有人把它称为歌曲。如母亲常常对孩子唱道：

睡吧睡吧　　　　妈妈给你杀一对鸽子

鸽子别怕啊　　　　我只是要他睡觉呀

还有：妈妈就要回来啦　　她回来时带着大包啊

包里有一只鸭子和一只鹅　它们正在说咔咔咔

以后，歌曲继续发展并成为传说或故事。其中，数量最多的是以动物或鸟为主人公的故事。这样的故事不但受孩子的欢迎，而且也受到成人的欢迎。这种故事常常有故事的成分，地点的描述，也会提一些简单问题，有的教给孩子生活经验。如《生气的兔子》，它教育孩子必须听妈妈的话，如果不听妈妈的话，他们会遇到很多困难。还有用狮子、狼、狗、猫和驴做主人公的动物故事。

有些儿童诗也有故事。艾哈迈德·邵基就是这个方面上的第一个创造者。他的作品很多，其中，最有影响的是用动物做主人公的。如《小山羊和狐狸》，它用狐狸怎么欺骗小山羊的小故事来教育孩子应该注意，不要受骗。

第二个阶段。

这个阶段中，民间文学出现了，它成为儿童文学的基

有些表现了爱和美、友谊、信任、理解和尊重；为促进改革，揭露了资本主义世界儿童命运的作品增多；反映少男少女青春期心理活动的作品也出现；反映了孩子本身某些特点的短小的散文、散文诗、儿歌等也有所发展；关于动物和植物的作品也增多。

中国儿童文学的发展也和外国儿童文学的影响有着较密切的关系。建国初的五、六年间所翻译出版的就达八百五十余种，印行一千二百余万册。其中，有日本、德国、丹麦、英国、法国以及意大利等国家的，而占绝大多数的是俄苏的。八十年代中国开始每年约有八、九十种外国儿童文学译本面世。这众多译作，不仅扩大了孩子们的眼界，也在创新中提高创作质量。

埃及儿童文学的发展过程

埃及儿童文学的发展经过了三个阶段:

第一个阶段:

在社会生活的原始发展阶段，家庭有父亲、母亲、孩子，孩子只有妈妈照顾他们。那时的文学形式很简单，出现了歌曲。母亲用歌曲来愉悦孩子、成为让他们容易睡觉或不哭的方法。这种歌曲的词都表达了母亲对孩子的慈爱、都是欢乐的词句，有的表达了母亲对父亲的爱情，表达她

献了力量。如胡奇的《五彩路》、《绿色的远方》、任大霖的《蟋蟀及其他》等等。别的创作方面如诗、散文、剧、科学文艺等都有大的发展。过去中国少有科幻作品，1954年起郑文光发表了《从地球到火星》等。此间，也还出现了一些科幻故事，如盛如梅的《奇怪的旅行》等等。

十年动乱期间，儿童文学跟别的文学一样，遭到了毁灭性的摧残。出版机构断了业务；许多报刊杂志被迫停刊或受到严密控制；许多作家被取消了创作权力；许多题材被列入“禁区”。然而，由于作家、有关工作者的努力，此间也有一些作品出现。

新时期以来，儿童文学进入了新的发展阶段。全中国儿童报纸杂志增加了，创作队伍也增加了。

中国儿童文学——包括幼儿文学、儿童文学、少年文学的主要体裁，都比“十七年”的水平发展得快。这个时期的儿童文学主要特点是主题、题材走向更新、更广、更深的开拓。题材上不仅突破了“禁区”，而且更深入地反映了丰富多彩的广大天地。它们既着力描写少年儿童的校内外生活又远远地冲出了从课堂、校园到家庭的小三角地带：有些表现了十年浩劫的痛苦生活遭遇，对“四人帮”进行了鞭挞，对发生于该时期的种种怪现象进行了反思；

中，最有影响的是儿童剧的发展。1940 年 4 月的统计就有 160 个"孩子剧团"。它不仅在宣传抗日方面起了很大作用，而且促进了儿童剧创作的繁荣。孩子们的剧团也曾集体创作了许多自编自演的剧本。

建国十七年儿童文学得到了空前繁荣。党和政府开始多重视小读者的要求。1950 年 4 月，郭沫若在团中央第一次少年儿童工作大会上明确提出：要"多多创作以少年儿童为对象的文艺作品"。宋庆龄在为《儿童时代》题写的创刊词中，要求"给儿童提供健康的精神食粮，启迪思想，培养他们成为祖国建设的优秀人才"。1954 年上半年，中国人民保卫儿童全国委员会举办了建国四年少年儿童创作评奖。1955 年 9 月 16 日《人民日报》发表了以《大量创作、出版和发行少年儿童读物》为题的社论。同年 11 月，中国作家协会做出《关于发展少年儿童文学的指示》，并为作家规定了创作任务。团中央在北京还成立了中国少年儿童出版社。1952 年底在上海成立少年儿童出版社。此间，不少高等院校及师范学校开设了儿童文学课程，一些儿童报刊杂志。这十七年的儿童文学体裁很多，其中儿童小说创作数量多，质量也较高。如叶圣陶的《友谊》、冰心的《陶奇的暑期日记》、张天翼的《去看电影》。青年作家也奉

方面；有的以儿童的学校、家庭生活为题材；有的歌颂了母爱、亲子之爱。在儿童散文方面，影响深远的是鲁迅、冰心，以及刘半农、许地山、丰子恺等的作品。在儿童剧领域中，影响深广的是郭沫若、黎锦晖等。他们的作品概括了五四时代精神。

左联十年间儿童文学得到了进一步发展。左联一向把儿童文学当作革命文学的一翼而倍加重视。她刚刚成立不久，便举行了儿童文学座谈会，就办好《大众文艺》的《少年大众》专栏一事，探讨儿童文学的任务、题材。这时期，小说创作方面上最有影响的是张天翼、叶圣陶、茅盾、冰心等的作品。这时期的小说创作，有的是以引导小读者投身于革命斗争；有的表现了社会人生；有的揭露了社会的黑暗、民族矛盾的尖锐。童话创作、散文、诗、剧等创作方面都有发展。

中国抗日战争和解放战争时期儿童文学得到了严重破坏。但是由于党和爱国人士的支持、广大作家与有关工作者的努力，它并未停滞；大后方的一些地区之间组建了一些临时机构，创办或重新创办了《少年先锋》、《抗战儿童》等多种刊物；各体裁的创作也越来越多。这时期，在儿童小说、童话、诗、散文、剧等方面都有新的发展。其

月在他的《狂人日记》里，严正地发出了“救救孩子”的呐喊。这是对封建社会残害儿童的谴责，也激励人们爱护儿童，重视儿童文学等方面。1919 年 2 月，李大钊在《联治主义与世界》一文中强调说：“女子对于男子要求解放，子弟对于亲长要求解放”，其后，他又提出了“儿童公育制度”问题等等。陈独秀则明白指出：“儿童文学应该是儿童问题之一”。以后，许多报刊杂志都纷纷发表了有关的理论探讨，强调儿童教育的新途径，要求“将儿童的文学给予儿童”。以后，许多先驱者和有关工作者仍首先从翻译外国作品和改写古代作品方面贡献了力量。他们的这些作品多有意地投合了孩子们的需要和接受能力。

1921 年中国共产党成立，推进了社会的变化，儿童文学也随之改观。不仅出现了较科学的文艺理论，如郭沫若的《儿童文学之管见》等重要文章，而且创作的数量也逐渐增多起来。

这个时期的中国儿童文学创作的体裁很多。在童话方面，中国伟大的作家茅盾从 1918~1920 年发表了 28 篇作品。此间，还有郑振铎、赵景深、叶圣陶和陈衡哲的作品等等。在小说方面，影响比较大的是鲁迅、叶圣陶、冰心、王统照等的作品。其中有以生活为主题，塑造少年儿童形象等

估。受民间文学的直接、间接影响，许多中国古代小说都藏着一定的儿童文学因素。古典名著《西游记》，所刻划的人物，多数类似或近于童话人物。他们既是人，是动物，还是神；他们的性格、动作都容易引起孩子们的兴趣。

中国古代诗歌里，有些诗作也颇似儿童诗。如唐骆宾王的《咏鹅》，它形象地刻画了鹅的状貌、动作和习性，语言浅显，既能使孩子懂，又能使孩子爱，对培养他们的观察力、语言表达能力都是有作用的。那时，也出现了一些受传说、故事、神话、童话和寓言的影响的作品。那么，我们可以说古代文学在漫长岁月中，不仅成为儿童的精神食粮，而且作为中国儿童文学之萌发的种种初级形态，也形成了有助于后来新儿童文学的产生与发展的艺术传统。它们与口传儿童文学一道，为儿童文学提供了大量的材料和多种艺术形式。

中国现代儿童文学产生于五四时期。二十世纪初叶以来，世界始终不断地冲击中国，中国人民开始反对侵略者。辛亥革命是运动的萌发，以后他们继续反对侵略者。这样都推动了中国人的觉醒，社会出现了明显的裂变，人民最关心的是中国前途。对儿童的问题，也给予了切实的关注。鲁迅是第一个把儿童问题提到日程上来的作家。1918 年 5

可进行细腻的心理刻画。

③在情节、艺术表现等方面。少年文学的情节，或鲜明完美，或淡到欲无，都能受读者的喜爱。少年文学在表现手法、艺术风格方面也趋于多样化。富于哲理性，语言色彩很浓重。

少年文学的主要体裁是小说、动物小说、科幻作品、散文、游记、报告文学、传记体作品、少年诗歌、影、视、剧等等。

中国和埃及的儿童文学发展过程

中国和埃及是世界文明发达最早的国家之一。中国儿童文学是孕育于民间口头创作之中的。适于儿童的口头创作，即口传儿童文学。它们种类繁多，口传儿童文学的韵文作品，主要是儿歌，亦称童谣。以后各种各样的民间文学体裁都受孩子们的欢迎，都适于儿童的心理特点。其中最有影响的是故事。故事包括幻想故事、生活故事、动物故事、笑话等等。以后它成为孩子们的重要课外读物。

以后，这些有民间印记的作品，为孩子们喜闻乐道的众多体裁，经文字记录，对儿童文学的萌发更有较为直接的作用。

中国古代文学作品对儿童文学萌发的作用也不能低

集体对他们的要求也都有了与儿童阶段的质的不同。新的学习条件促使他们的抽象思维和语言能力迅速发展起来。初中教育、教学和班级集体、团、队等组织的要求，培养了他们的独立性和自觉性，也形成了他们的义务感、纪律性等个性品质。生活经验、文化知识等的增多，特别是生理上的迅速生长，使他们意识到自己已不再是“小孩子”。学习的目的日益明确，学习兴趣有了一定的广阔性。他们不仅关心周围事物和国家大事，而且有了初步的世界观的萌芽。

少年文学的特点

①在主题材方面。少年文学比起儿童文学来，主题丰富，题材宽泛又有较为深刻的内涵。少年文学中，道德题材占有重要地位，历史的、社会的以及自然科学的知识也常进入作品之中。少年文学的大多数作品直接取材于少年生活，有些着重描写他们的幸福成长、美好追求，以及他们之间的真诚友爱，有些则着力揭示他们的内心世界，如写他们在青春期之际的迷惘、不安或早恋等等。

②在人物刻画方面。少年文学以写少年为主，但也不冷漠对待成人形象的描绘。无论是少年或成人形象都写得较有深度、力度、性格丰满。既要充分描绘外在特征，又

婴幼儿文学的主要体裁是儿歌、小诗、图画故事、生活小故事、连环画、短小的童话等。

二、童年期儿童的心理年龄特征。这是儿童心理发展上的一个重大的转折时期。孩子们入学后，他们的活动由游戏过渡到学习。学校教育不仅培养了他们集体荣誉感，而且使他们系统地积累了知识，开阔了眼界，提高了他们对外界事物的感知能力和语言表达能力。

童年期文学的特点

①儿童文学主题的明朗性是很突出的。作者明确地抒发、表达自己的爱憎分明的感情、观点。

②儿童文学中的人物形象鲜明，塑造中多用外貌刻画和动作描写，很少用静止的心理描写和细节描写，即能简单地突出人物的主要性格。

③情节生动、单纯，具有浓重的故事性。情节比较单纯，一般都是一线贯串到底，少有复线，更少有繁复的场面，情节发展迅速。儿童文学的体裁，主要的是儿童故事、儿童诗、儿童科学文艺以及儿童影视剧等。

三、少年文学及其特点。这是孩子们半幼稚、半成熟的时期。少年的主导活动仍然是学习，但与童年期相比，其性质与内容都有了新的特点。他们和集体的关系，以及

并产生了自己动手参加实践的愿望。但经验贫乏，能力极低。这时期儿童心理上的主要矛盾就是愿望与能力间的矛盾。

婴幼儿文学的特点。在内容方面，着重阐述初步的道德观念或某些必要的知识。幼儿已经开始形成初步的道德感和个性倾向。许多作品都注意了对这方面的引导，以培养他们的良好习惯与思想品德。

婴幼儿年幼无知，又什么都想了解。有许多作品有意地向他们讲述一些知识性问题。比如“百科全书”中包括动物、植物、铁路交通、轮船、飞机等许多知识。

①具有鲜明的娱乐性和趣味性——婴幼儿文学如果疏落这“两性”就会失掉它的小读者。

在表现方法方面——婴幼儿文学采用的手法是多种多样的，其中最主要的有：

1、反复：故事情节的反复，即事件的反复。语言反复。

2、对比。

在语言方面——是浅显、口语化和规范化，能使婴幼儿感到亲切、易懂。多用比喻、比拟、夸张等修辞手段。

帮助他们懂得应该怎样对待社会和人生；更能激励他们对社会以及整个大千世界的热情关注，以加深他们对生活的了解和认识。

三是培养美感和审美能力，这就是美感作用。凡文学作品应该是美的；没有美就没有文学。

四是愉悦精神，推进小读者身心的正常发展。这就是娱乐作用。快乐是人们共同的需要。快乐，对孩子来说不仅能够振奋精神，还有利于他们的生长发育，与成人文学相比，儿童文学的娱乐作用是更为明显的。因为它们是专为儿童而写的，深谙儿童心理。

儿童文学的特点

我觉得中国儿童文学的分类跟埃及差不多，所以我就按中国儿童文学的三层次来谈儿童文学的特点。谈每一个层次的特点前，我先谈一下每一个层次的孩子心理年龄特征。

一、婴幼儿的心理年龄特征。这个阶段是儿童的早期阶段，他们天真活泼，缺乏知识，所见不多，以游戏为主导活动。他们对外界的认识很少，他们很难控制自己的行动。他们虽然已开始了初步的语言交际，但语言思维能力很低。他们有较强的求知欲，喜欢模仿学习成人的活动，

当然作家使用的创作方法必须适合于儿童的智力水平和成长的程度。

③传播儿童文学的媒体。

传播儿童文学的媒体很多，其中有书、剧场、新闻媒体、唱片、电影、报纸和杂志。上述媒体都有自己的特殊条件。作家必须注意，想想用哪种媒体更好。

儿童文学的意义和作用

儿童文学的根本意义在于帮助孩子健康成长。凡优秀文学作品都具有强大的教育感染力量。早期接触文学，对人的一生有着深远的影响。读书推动人的进步、成长，也增长人的知识、才干。儿童文学作品对孩子们的成长的意义、作用是多方面的。其中最主要的有：

一是培养高尚思想品德，为孩子们树立正确的人生理想打下基础。这就是儿童文学的教育作用。谈儿童文学的影响时，必须肯定其教育作用是不可忽视的。儿童文学的教育作用，实际就是作家对生活的体验、认识、评价，及至他的人生观、世界观。

二是扩大视野、增长知识、发展智力。这就是知识作用。作品能把孩子引向他们幼小足迹难以达到的遥远国度，增加见闻、开阔眼界；又能促进他们对人世的哲理思考，

关于第二个问题。

写给儿童的文学作品包括很多方面：

①故事：幽默、幻想、神话、迷信、历史、地理、科学。

②戏剧：科学的、道德的、修养、国民、幽默、娱乐。

③诗歌：歌曲、诗戏。

④广播和电视节目：故事、歌曲、戏剧、电影、节目。

⑤新闻人物。

⑥电影。

关于第三个问题。

怎么写，指的是作家用什么文艺理论去写。作家写儿童文学作品，无论按照哪一种文艺理论，都有三个问题值得注意。

①最重要的是，作家在给儿童写作品前必须明白这是教育方法的一种。作家不能只注意艺术方面，而忽略儿童教养或心理方面。

②创作方法。

作家必须重视写作的艺术标准，比如童话需要主题、塑造人物，也需要有趣的情节。儿童歌曲需要作曲家了解诗韵律学的基础、押韵、字的音乐、诗的美学和艺术风格。

3. （从 9 岁到 12 岁）的少年时期。

4. （从 13 岁到 18 岁）的青春期。

有的埃及作家把它分为三个时期，就是跟中国一样的时期，如阿那斯、德五德。我以为无论是三、四时期，都是一样的，都是从小到青春时的。

由此，我想到了一个问题：儿童文学是只给上述我谈的时期的孩子写的吗？当然不是。优秀的儿童文学作品不仅小读者喜闻乐见，成年读者也乐于阅读。

儿童文学和成人文学都是文学，都是以语言为材料，反映社会生活的意识形态。那么，儿童文学不一定由孩子自己写，成人也可以给儿童写。成人写时必须注意作品是为孩子创作、编写的。

我觉得以下三个问题可以帮助我们加深对儿童文学的认识。

①给谁写？

②写什么？

③怎么写？

关于第一个问题。

作家写作以前必须了解他将给谁写，他必须了解孩子的本质特点、成长时期和每一个时期的心理特征。

什么是儿童文学

儿童文学的概念有广义和狭义的两种。广义的儿童文学即适于各年龄阶段儿童的心理特点、审美要求以及接受能力的，有助于他们健康成长的文学，其中以特意为他们创作、编写的作品为主，也包括一部分抒写作家主观意识却能为孩子们所理解、接受又有益于他们身心发展的文学作品。

按照中国作家所说的，广义的儿童文学就是婴幼儿文学、儿童文学、少年文学这三部分。其中的“儿童文学”即狭义的儿童文学。

①婴幼儿文学指为六岁以下的学龄前期婴幼儿服务的文学。

②儿童文学即童年期文学，指的是供六、七岁到十一、二岁学龄初期儿童阅读并有助于他们成长的文学作品。

③少年文学即少年期文学，是指写给学龄中期的十一、二岁到十五、六岁少年阅读的文学作品。

关于儿童的时期划分，埃及作家艾哈迈德 · 纳吉卜和鲁什迪 · 塔米迈把它划分为四个时期：

1. （从 3 岁到 5 岁）的幼儿时期。

2. （从 6 岁到 8 岁）的儿童时期。

中国和埃及的儿童文学

儿童文学是文学，但它必须适合于儿童。儿童文学这个术语使我想到很多问题：

1. 写给儿童的文学应该是什么样的文学？
2. 儿童文学必须是由孩子们自己写的吗？
3. 成人作家的作品能不能适合儿童的水平，能不能适合儿童的年龄、思想和兴趣？
4. 我们说儿童文学必须适合于儿童，那么，儿童时期的年龄限定是什么？
5. 所有儿童的智力都一样吗？他们都能接受给他们写的作品吗？他们的接受水平一样吗？
6. 给婴幼儿写的文学作品跟给儿童或少年写的文学作品一样吗？
7. 儿童文学包括青春期和青年期吗？
8. 儿童文学必须使用特殊的词语吗？
9. 翻译对儿童文学有什么作用？
10. 作家写儿童作品前，必须具有特殊的基础吗？
11. 不同社会成功的儿童文学有什么不同标准？

我觉得以上这些问题的回答需要我多看儿童文学作品，所以我开始收集中国和埃及的关于儿童文学的书。

艾因·夏姆斯大学
语 言 学 院
中 文 系

中国和埃及的儿童文学比较

艾迈妮·穆罕默德·阿卜艾恩　　讲师

Department of Chinese

Al-Alsun faculty -Ain shams university

يطلب من :

● مركز الحضارة العربية
٤ ش العلمين - عمارات الجيزة تليفاكس : ٣٤٤٨٣٦٨

● مكتبة الأنجلو المصرية
١٦٥ ش محمد فريد القاهرة ت : ٣٩١٤٣٣٧

● مكتبة زهراء الشرق
١٦ ش محمد فريد - القاهرة ت : ٣٩٢٩١٩٢

● مكتبة منشأة المعارف بالإسكندرية
٤٤ ش سعد زغلول تليفاكس : ٤٨٣٣٣٠٢

● مكتبة دار البشير بطنطا
٣٣ ش الجيش عمارة الشرق ت : ٣٣٠٥٥٣٨

● مكتبة الآداب
٤٢ ميدان الأوبرا القاهرة ت : ٣٩٠٠٨٦٨ - ٣٩١٩٣٧٧

رقم الإيداع :	٧٥١٦٠ / ٢٠٠١
الترقيم الدولى :	I.S.B.N 977 - 05 - 1813 - 1

مطبعة العمرانية للأوفست
الجيزة ت : ٧٧٩٧٥٥٠

نــــور
لأعمال الكمبيوتر
حسن عبد الحليم
ت : ٧٤٢٠٤٧٨٠

FIKR WA IBDA'

- 中国和埃及的儿童文学比较
- 阿 汉 句 型 及 句 子 成 分 异 同 对 比
- Solidarity of women in Isabel Allende's *The House of the Spirits*

NO. 11

Sep. 2001

